

**DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES DER  
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER  
CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT ZU KIEL**

---

**GEDÄCHTNISRÄUME ALS PALIMPSESTE:  
INSZENIERUNG DES ERINNERTEN IN MANFRED PETER  
HEINS WERK.**

vorgelegt von

Beata Eßer-Sladek M.A.

Erstgutachter:  
Zweitgutachter:  
Tag der mündlichen Prüfung:  
Durch den Prodekan,  
Prof. Dr. John Peterson zum  
Druck genehmigt:

Prof. Dr. Hans-Edwin Friedrich  
Prof. Dr. Bernd Auerochs  
18. November 2013  
  
09. Juli 2014

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>I</b>
Danksagung	III
Siglenverzeichnis	IV

## **I Vorüberlegungen ..... 1**

1 Einleitung	1
--------------	---

## **II Theoretische Grundlagen ..... 30**

2 Raumsemantik	30
2.1 Intertextualität	37

## **III Inszenierung des Erinnerten in der Prosa ..... 41**

3 Ostpreußen als autobiografischer Heimat- und Erinnerungsraum	41
3.1 Finnland	77
3.2 Die Studienorte	85
3.3 Evokation der Hölle	89
3.4 Nördliche Landung	97
3.5 Der Exulant	112
3.6 Die dritte Insel	119

## **IV Inszenierung des Erinnerten in der Lyrik ..... 128**

4 Ostpreußen als poetologische Erinnerungslandschaft	128
4.1 Finnland-Gedichte	154
4.2 Die Ägäis	161
4.3 Israel-Gedichte	175
4.4 Stätten des Grauens	183

## **V Schlussfolgerungen ..... 197**

5 Fazit Prosa	197
5.1 Fazit Lyrik	202

## **Literaturverzeichnis ..... 205**

A Primärliteratur	205
B Sekundärliteratur	207
C Rezensionen zu Hein	209
D Literatur zu Ostpreußen	210
E Literatur zu Finnland	213

F	Literatur zur Raumsemantik.....	214
G	Literatur zur Intertextualität.....	216
H	Weiterführende Literatur.....	217
I	Lexika und Nachschlagewerke.....	220
<b>Akademischer Lebenslauf.....</b>		<b>222</b>

## Danksagung

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans-Edwin Friedrich danke ich für das spontane Interesse an meinem Projekt und für die Aufnahme als Doktorandin, die mir die Realisierung meines Promotionsvorhabens im Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel ermöglicht hatte. Die zahlreichen persönlichen Gespräche, die Diskussionen im Oberseminar und der Austausch mit anderen Doktoranden gaben mir wertvolle Anregungen, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hatten.

Prof. Dr. Bernd Auerochs gebührt mein Dank für die Erstellung des Zweitgutachtens.

Den Mitarbeitern der Zentralbibliothek der CAU zu Kiel danke ich für die stets sehr zuvorkommende und kompetente Hilfe bei meinen zahlreichen Literaturrecherchen.

Frau Dr. Milde und den anderen Mitarbeitern des Graduiertenzentrums der CAU zu Kiel danke ich für die vielfältige Unterstützung während der Promotionsphase.

Last but not least danke ich meinem Ehemann Erich Eßer, der mir den Rücken frei gehalten und mir jede nur erdenkliche Hilfe gegeben hatte, ihm ist diese Studie gewidmet.

Beata Eßer-Sladek,

Kiel im Sommer 2014

## Siglenverzeichnis

<b>AdL</b>	Manfred Peter Hein: Aufriß des Lichts
<b>AG</b>	Manfred Peter Hein: Ausgewählte Gedichte
<b>BBuS</b>	Manfred Lurker: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole
<b>EXU</b>	Manfred Peter Hein: Der Exulant
<b>FLU</b>	Manfred Peter Hein: Fluchtfährte (Ausgabe 1999)
<b>GK</b>	Dante Alighieri: Die göttliche Komödie
<b>GZ</b>	Manfred Peter Hein: Gegenzeichnung. Gedichte 1962-1982
<b>HG</b>	Manfred Peter Hein. Hier ist gegangen wer. Gedichte 1993-2000
<b>LdA</b>	M.C. Howatson (Hg.): Reclams Lexikon der Antike
<b>LdPS</b>	Clemens Zierling: Lexikon der Pflanzensymbolik
<b>LGD</b>	Manfred Lurker: Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole, Attribute
<b>NK</b>	Manfred Peter Hein: Nachtkreis. Gedichte. 2005-2007
<b>NL</b>	Manfred Peter Hein: Nördliche Landung. Bericht (Ausgabe 2011)
<b>OG</b>	Manfred Peter Hein: Ohne Geleit
<b>RR</b>	Manfred Peter Hein: Rhabarber Rhabarber. Gedichte und Geschichten
<b>TG</b>	Manfred Peter Hein: Taggefälle
<b>ÜF</b>	Manfred Peter Hein: Über die dunkle Fläche. Gedichte 1986-1995
<b>WdS</b>	Manfred Lurker: Wörterbuch der Symbolik
<b>WR</b>	Manfred Peter Hein: Weltrandhin. Gedichte 2008-2010
<b>ZW</b>	Manfred Peter Hein: Zwischen Winter und Winter

*Ich schreibe um der Gegenwirkung der Sprache,  
um ihrer Obertöne willen, die, auf Figur gebracht,  
die Absurdität der Wirklichkeit ad absurdum führen.  
Dabei erweisen sich die Wörter als Trabanten außerhalb  
des Anziehungsbereichs der Unterscheidungen.  
Sie umschreiben in ihren Umlaufbahnen den in Stille  
überführten Widerspruch zu dem, was realiter-irrealiter  
geschieht.<sup>1</sup>*

## I Vorüberlegungen

### 1 Einleitung

Die vorliegende Studie versteht sich als substantielle Auseinandersetzung mit Heins Gesamtwerk und zugleich als ein Versuch seine Dichtung aus „dem utopischen Abseits“<sup>2</sup> hervorzuholen.

Der „finnisch umwölkte“<sup>3</sup> und von Adolf Molnár scherzhaft als „Großmeister des deutschen Wortes im finnischen Urwald“<sup>4</sup> titulierte Dichter, Essayist, Herausgeber und Übersetzer Manfred Peter Hein gehört nicht unbedingt zu denjenigen Autoren, dessen Werke in den Auslagen großer Buchhandlungen sofort zu finden sind und die Neuerscheinungen das Interesse des deutschsprachigen Feuilletons wecken. Trotz zahlreicher Preise<sup>5</sup> sowohl für sein literarisches Werk als auch für seine Übersetzungen, blieb ihm – um es mit Pierre Bourdieu auszudrücken – die *Konsekration* in dem oft nur allzu kommerziell ausgerichteten Literaturbetrieb bisher versagt. Mag es an seinem häufig als hermetisch etikettierten lyrischen Idiom liegen<sup>6</sup> oder an der Wahl des Sujets, die sein Werk prägen. Die These, der Zugang v. a. zu seinem lyrischen Werk sei nicht gerade einfach, muss eine gewisse Berechtigung zugebilligt werden. Trotz scheinbarer Hindernisse, bietet Heins Werk interessante Ansatzpunkte für eine genauere Analyse an, die aus verschiedenen Blickwinkeln erfolgen kann. Neben der literaturwissenschaftlichen Perspektive bieten sich v. a. noch kulturwissenschaftliche Untersuchungsmöglichkeiten: Heins Werk thematisiert und evoziert oft Erinnerungsräume. Hein gehört einer Generation an, die „durch bittere Erfahrungen mit Faschismus und Krieg [ein] geschärftes Wirklichkeits-

---

<sup>1</sup> Hein 1987b, S. 52

<sup>2</sup> Hein 1984b, S. 5

<sup>3</sup> Anders 2001, S. 5

<sup>4</sup> Molnár 1987, S. 68

<sup>5</sup> Zu nennen sind u. a.: Finnischer Staatspreis 1974 (für seine Vermittlung finnischer Literatur ins Deutsche); Peter-Huchel-Preis 1984; Horst-Bienek-Preis für Lyrik 1992; Rainer-Malkowski-Preis 2006; Verleihung der Doktorehrenwürde durch die Johannes Gutenberg - Universität Mainz 2011

<sup>6</sup> Vgl. hierzu bes. Ebel 1999; Schäfer 1974, S. 377; Vangsgaard 1993, S. 151

bewusstsein entwickelt[e], das sie gegen falsche historische Versprechen immunisiert[e].“<sup>7</sup>

Diese Erfahrungen finden ihre Reflexion in den literarischen Werken dieser Generation.

Aleida Assmann präsentiert in ihrer Abhandlung *Geschichte im Gedächtnis* ein „kleines Brevier.“<sup>8</sup> Das Brevier versteht sie als „pragmatische[n] Orientierungssinn“<sup>9</sup> und „als Instrument einer Mentalitätsforschung, die nach dem Nexus zwischen lebensgeschichtlicher Erfahrung und geistigen Orientierung fragt und sich für Identitätsbildung durch kollektive Abgrenzungsmechanismen interessiert.“<sup>10</sup> Sie typologisiert darin sieben Generationen des 20. Jahrhunderts. Vom besonderen Interesse für die vorliegende Studie ist die IV. Generation, als die Generation der „Kriegskinder“<sup>11</sup> definiert.<sup>12</sup> Die Jahrgänge 1930-1945 charakterisiert sie als „eine Zwischengeneration, deren frühe Erfahrungen durch Kinderlandverschickung, Bombennächte, Flucht und Vertreibung geprägt sind.“<sup>13</sup> Diese Generation erfuhr mannigfaltige Traumatisierungen und sie ist es auch, die in den 1980er und 1990er Jahren zu den Protagonisten „neuer künstlerischer Formen der Erinnerungsarbeit“<sup>14</sup> geworden ist. Die intellektuelle Reife der *Kriegskinder* fällt in die 1950er Jahre, d. h. in die Regierungszeit von Konrad Adenauer mit seinem Wahlspruch *keine Experimente* und den damals akuten Themen wie die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik, den Kalten Krieg und die damit verbundene atomare Bedrohung, die von dieser Generation heftig diskutiert wurden. Assmann sieht in der Generation der *Kriegskinder* sogar die „älteren Brüder und Schwestern der 68er.“<sup>15</sup>

Jener Kriegskindergeneration ist auch Manfred Peter Hein zuzurechnen, der seine frühe Biografie in der Sprache der Lyrik wie folgt zusammenfasst:

Gezeugt im Herbst

Gezeugt im Herbst  
der verratenen Republik  
zwischen zwei Wassern  
salzig süß

Der Samen gekeimt  
die Frucht gesäugt

<sup>7</sup> Kröll 1979, S. 19

<sup>8</sup> A. Assmann 2007, S. 58ff.

<sup>9</sup> Ebd. S. 59

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd. S. 62

<sup>12</sup> Auch wenn die Zahlen bei unterschiedlichen Autoren divergieren, so werden meistens die Jahrgänge zwischen 1930-1945 als *Generation der Kriegskinder* definiert. Der Soziologe Michael Heinlein sieht indes den Begriff *Kriegskinder* als „nicht gerade neutral“, denn „wenn er auch scheinbar im neutralen Gewand der Wissenschaft präsentiert wird, so birgt er das Risiko [...] an der Konstruktion der Generation der Kriegskinder der und ihrer öffentlichen Anerkennung mitzuwirken und selbst zu einem erinnerungspolitischen Akteur zu werden.“ (Heinlein 2010, S. 45f.)

<sup>13</sup> A. Assmann 2007, S. 62

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.



dazwischen der Schrei  
vor Kälte

Morgengeheul drei Stunden  
nach Pfingstmitternacht  
begrüßt in Erwartung  
neurer Zeit

Geister auf den Leib  
Stimmen über den Wassern  
des Landes unterm Kreuz  
Schwarz auf Weiß

Geschrieben wie geschrieben  
Ins Höhlendunkel  
Schluckender Stummheit  
Widerhall<sup>16</sup>

Wird dieses Gedicht kontextualisiert, so heißt es Manfred Peter Hein geboren in den letzten Jahren der Weimarer Republik am Pfingstmontag, dem 25. Mai 1931 in Darkehmen, Ostpreußen (heute Ozersk, Oblast Kaliningrad) dem Land *zwischen zwei Wassern / salzig süß*. Die Eltern waren enthusiastische Nationalsozialisten, die ihren Erstgeborenen Manfred Peter und die zwei jüngeren Geschwister im Geiste der NS-Ideologie erzogen. Bereits der 12-Jährige besuchte ab Mai 1943 im westpreußischen Stuhm die Napola. Im Januar 1945 floh er vor der anrückenden Roten Armee, zunächst ins holsteinische Plön, dann über Thüringen nach Nordhessen. Im hessischen Bad Wildungen besuchte Hein das Gymnasium, nach dem Abitur 1951 begann er im selben Jahr das mehrfach unterbrochene Studium der Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Finnougristik an den Universitäten in Marburg, München, Helsinki und Göttingen, wo er 1958 das Staatsexamen in Deutsch und Geschichte ablegte. „Die Übersiedlung nach Studienabschluß mit dem Staatsexamen 1958 bot sich als einzige Möglichkeit, um der Schule, dem höheren Lehramt zu entkommen.“<sup>17</sup> Im selben Jahr erfolgten die Übersiedlung nach Finnland und seine Eheschließung mit Marjatta Nyberg. Die beiden gemeinsamen Kinder, Tochter Suvi und Sohn Eelis wurden 1960 und 1964 geboren. „In der wirtschaftswunderlichen und kaltkriegerischen Bundesrepublik“<sup>18</sup> der Adenauerära wurde Hein nie heimisch: Ein „Heimatgefühl habe ich in der Bundesrepublik [...] nicht gehabt, was wohl damit zusammenhängt, daß ich schon zu alt war, als ich in die Bundesrepublik kam, das war 1945, aus östlicher Richtung, aus Ostpreußen. Ich war damals vierzehn.“<sup>19</sup> Auch der anschwellende Konflikt mit seinem auf „östische Phantasmagorien“<sup>20</sup> fixierten Vater trug dazu bei, dass Hein

---

<sup>16</sup> AdL, S. 76

<sup>17</sup> Hein 2006b, S. 99

<sup>18</sup> Kelletat 2006a, S. 8

<sup>19</sup> Hein 1987b, S. 55f.

<sup>20</sup> Kelletat 2006a, S. 119

die Bundesrepublik verlassen hatte. Spätere Versuche der Rückkehr ins „Herkunftsland“<sup>21</sup> Deutschland scheiterten jedoch, sodass der mittlerweile über 80-jährige Dichter seit mehr als 50 Jahren in Südfinnland, in einer Trabantenstadt von Espoo (Großraum Helsinki) namens Karakallio lebt. Manfred Peter Hein bezeichnet sich jedoch ausdrücklich nicht als einen Exildichter: „[...] [I]ch wehre mich gegen das Wort Exil, denn das ist politisch festgelegt. Ich vermeide das Wort Exil.“<sup>22</sup> Denn wie Hein weiterformuliert: „[I]ch war lediglich ausgewichen, hatte dem Westen nicht den Rücken kehren müssen ein für allemal.“<sup>23</sup>

Heins erste Lyrikpublikationen fallen in die 1950er Jahre u. a. mit dem Gedicht *Im Fleisch der Distel*.<sup>24</sup> Der erste selbständige Lyrikband *Ohne Geleit* folgte 1960 bei Hanser Verlag München. Bisher veröffentlichte Manfred Peter Hein 19 Lyrikbände<sup>25</sup> und drei Prosabücher. Die drei Prosabände bilden eine autobiografisch grundierte Trilogie.<sup>26</sup>

Manfred Peter Hein ist in seinem dichterischen Werk v. a. als Lyriker in Erscheinung getreten. Heins Lyrik wurde häufig als *hermetisch* etikettiert und seine Gedichte gelten „als anachronistisch moderne Zumutung [und] intellektuelle Überforderung.“<sup>27</sup>

Hinter diesem Etikett, verbirgt sich jedoch eine nur vermeintliche Unverständlichkeit moderner Lyrik, die auf neuartige poetische Sprachverwendung und die damit zusammenhängende Verweigerung der traditionellen Bedeutungskonstruktionen zurückzuführen ist. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Jerry Glenn weist in seiner Rezension des Bandes *Gegenzeichnung* auf die Tilgung und Filterung der Wirklichkeitspartikel hin<sup>28</sup>, die das Verstehen der Gedichte erschweren. Zugleich setzt er Heins Lyrik in die Nähe von Ernst Meister und Paul Celan:

To say that Hein is not easily accessible is a definite understatement. Parallels could be drawn between his work and that of Ernst Meister, and they have been drawn between him and Paul Celan. This thoroughly justified, even if the relationship in many respects not close. In Hein's case it is difficult to identify themes; the word and the image are of a greater importance in his verse. But Hein, like Celan, is an exile, and one of his preoccupations is language, especially language in exile. His poems are not divorced from reality, but as in Celan, reality is presented in a highly filtered (in Hein's case, perhaps ultimately filtered) form.<sup>29</sup>

---

<sup>21</sup> Hein 2006b, S. 99

<sup>22</sup> Hein 1987b, S. 56

<sup>23</sup> Hein 2006b, S. 14

<sup>24</sup> Vgl. Höllerer 1958, S. 212

<sup>25</sup> Stand März 2013

<sup>26</sup> Stand Juli 2013

<sup>27</sup> Kelletat 2001, S. 98

<sup>28</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 89f.

<sup>29</sup> Glenn zit. nach Kelletat 2006a, S. 90 (Herv. getilgt)

Die Reduktion auf solche Attribute ist jedoch unzureichend. Insbesondere in Heins Frühwerk offenbaren sich die Nähe zum Zen-Buddhismus, die damit verbundene Beziehung zur Naturlyrik und die Affinität zu den beiden japanischen Gedichtformen Haiku und Tanka. Eine Rolle haben wohl die Werke Meister Eckhards und des Philosophen Eugen Herrigel<sup>30</sup> gespielt. Auch wenn der Einfluss der fernöstlichen Philosophie in Heins Lyrik deutlich nachlässt, ist er besonders in der häufig verwendeten Form des Haiku immer noch implizit vorhanden. Heins Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus und die daraus resultierende Übernahme bestimmter Gedichtformen gründet in der Tradition des Symbolismus und des angloamerikanischen Imagismus, die auf „die Reformbedürftigkeit der damaligen Lyrik“<sup>31</sup> insistierten. Nach dem Zweiten Weltkrieg, etwa ab dem Jahr 1955, ausgehend von San Francisco, wurde der zen-buddhistische Impetus von der Dichtung der *Beat Generation* aufgegriffen. In der jungen Bundesrepublik Deutschland ist die Entwicklung des Haiku eng mit Übersetzungen japanischer Lyrik und der Tradition der deutschen Naturlyrik verbunden. Der Rückgriff „auf Philosopheme des Zen-Buddhismus“<sup>32</sup> führte mancherorts dazu in die „bizarre“<sup>33</sup>, durch fernöstliche Exotik und Esoterik durchdrungene „Welt trügerischer Schlichtheit und Harmonie“<sup>34</sup>, abzugleiten. In seinem Essay *Heute wie gestern. Zur Frage nach dem „europäischen Gedicht“*, bemerkte Hein selbstkritisch:

Um unter anderen Tonlagen zum Beispiel vom Rilke-Ton runterzukommen, versuchte ich es fernöstlich mit den Meistern des Haiku und Tanka, die mich zum ZEN des BI-YÄN-LU, der *Niederschrift von der Smaragdenen Felswand* weiterbrachten. Ohne daß, wie Gang- und Denkart der daraus sich ergebenden Verse zeigte, ich den Ursprung, der nur Europa heißen konnte, entkam [...].<sup>35</sup>

Bereits in seinem Debütband *Ohne Geleit* wird die Auseinandersetzung mit dem japanischen Dreizeiler deutlich:

Ohne Geleit –  
Wer ordnet die Vogelzüge?  
Sie fahren ins Herz der Karyatiden hinab<sup>36</sup>

Dieses Haiku folgt noch nicht dem üblichen Silbenschema 5-7-5, es enthält jedoch das *Kireji*, d. h. das Schneidewort, das für die deutschsprachigen Haiku typisch, in Form eines Gedankenstrichs vorhanden ist und die Gedankenpause nach dem ersten Vers markiert. Das *Kigo*,

---

<sup>30</sup> Vgl. Herrigel 1984

<sup>31</sup> Sommerkamp 1984, S. 41

<sup>32</sup> Korte 1989, S. 36

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Hein 2006b, S. 11

<sup>36</sup> OG, S. 8

d. h. das Jahreszeitenwort, ist im Kompositum *Vogelzüge* auszumachen, da dieses entweder den Frühling oder den Herbst impliziert. Hein folgt in dieser Phase der Tradition einer kontemplativen Art des Dichtens, die Elemente der traditionellen fernöstlichen und europäischer Lyrik zu verbinden versucht. Allerdings ist schon hier Heins dichterischer Gestus auszumachen: Eine gewisse Strenge und Kargheit, sowie die damals noch häufig vorhandenen Genitivmetaphern, die die Nähe zu Paul Celans Dichtung deutlich machen. Wie der letzte Vers des nachfolgend zitierten Gedichts weisen die Oxymora auf Celans Einfluss:

Die gordischen Knoten der Sonne löst  
des Meeres spiegelfarbene Schrift –

Schneegefiederte Schwärze der Tage<sup>37</sup>

Celans Einfluss wird noch im Folgeband *Taggefälle* deutlich. Es kann eine vorläufige Abkehr vom japanischen Dreizeiler festgestellt werden, die Symbolik der Gedichte bleibt jedoch weiterhin schwer zugänglich:

#### LES BAUX

1  
Engpässe. Durchlaß auf Rennfahrrerpisten  
Für Jahrtausende. Das Juligrab dreht sich,  
erotisches Karussell: invictus solinvictus:  
Lichtgespenst. Der Marsch von Legionen –  
Taggefälle hinab

Aufgestachelt vom Grün der macchia. Rast ist  
Schrecken in niederen Zonen des Lichts. Marsch-  
Takt, Geröll die aufgeplatzten Adern der Erde:  
Bauxit. Der Abend lichtet die Physiognomie  
der Felsen.  
Rhombische Riesen. Riesenexkrement. Arc de  
Triomphe<sup>38</sup>

[...]

Der Ursprung der hermetischen Lyrik geht auf Giuseppe Ungarettis Lyrik zurück, die er in den 1930er Jahren schuf. Der italienische Begriff *poesia ermetica* wurde später zur Basis moderner Dichtung par excellence.<sup>39</sup> In Ungarettis Dichtung sind zweifelsohne Einflüsse des

<sup>37</sup> OG, S. 9

<sup>38</sup> TG, S. 49ff. hier S. 49

<sup>39</sup> Vgl. Waldschmidt 2011, S. 14

französischen Symbolismus und der französischen Avantgarde evident, sodass man wie bei Georges Mallarmé von „jene[n] dunklen ‚lyrischen Tonformeln‘, die einen Moment lang den Monolog des Schweigens unterbrechen“<sup>40</sup> sprechen kann. Heins Lyrik wird oft in die direkte Tradition des Symbolismus gestellt.<sup>41</sup> Dem ist zuzustimmen, wenn damit eine bestimmte lyrische Ausdrucksweise gemeint ist, die aus diesen literarischen Strömungen stammt. Was jedoch häufig außer Acht gelassen wird, ist dass

nach 1945 das hermetische Gedicht nicht einfach Traditionen fortsetzt, sondern beginnt Erfahrungen faschistischer Herrschaftsformen mit zu reflektieren, wie es im Kontext anderer, zur gleichen Zeit entstandener Lyrik höchst ungewöhnlich ist. Gerade die hermetische Tendenz erhält ihre aktuelle Begründung aus dem Konnex von Sprache und Herrschaft, sprachlich sich manifestierter Gewalt und politischer Barbarei. Das Experimentieren im hermetischen Gedicht erfährt so eine Brisanz, die über eine bloß restituierte Avantgarde – Nachfolge hinausführt.<sup>42</sup>

Heins pauschale Etikettierung als *Hermetiker* basiert auf Hugo Friedrichs Polemik in seiner Abhandlung *Die Struktur der modernen Lyrik*:

Moderne Lyrik nötigt die Sprache zu der paradoxen Aufgabe, einen Sinn gleichzeitig auszusagen wie ihn zu verbergen. Dunkelheit ist zum vorherrschenden ästhetischen Prinzip geworden. Sie ist es, die das Gedicht übermäßig absondert von der üblichen Mitteilungsfunktion der Sprache, um es in einer Schweben zu halten, in der es sich eher entziehen kann.<sup>43</sup>

Friedrichs Polemik fällt in den Zeitraum, in dem Hein seine ersten Gedichte verfasste. Die zeitgenössische Lyrik sei von *hermetischen* Tendenzen gekennzeichnet. Die

dunkle Lyrik spricht von Vorgängen, Wesen oder Dingen über deren Ursache, Ort, Zeit der Leser nicht informiert wird. Aussagen werden nicht gerundet, sondern abgebrochen. Vielfach besteht der Gehalt nur aus wechselnden Sprachbewegungen, schroffen oder hastigen oder weich gleitenden, für welche die gegenständlichen oder affektiven Vorgänge lediglich Material sind ohne herauslösbaren Material.<sup>44</sup>

Heins dichterische Anfänge liegen in der Mitte der 1950er Jahre, in einem Zeitraum, in dem der bundesrepublikanischen Gesellschaft die gesellschaftliche, die politische Unfähigkeit und die Absage an einem grundlegenden und notwendigen kathartischen Prozess nach 1945 attestiert werden muss. Adornos berühmtes, später jedoch revidiertes Diktum, wonach „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch ist“<sup>45</sup> bewog die jungen Dichter, sich von dem als epigonal empfundenen Genre Naturlyrik abzuwenden. Manfred Peter Hein wird zwar als *Hermetiker* etikettiert, hält jedoch auch an dem Genre Naturlyrik fest. Scheinbar setzt Hein

---

<sup>40</sup> Waldschmidt 2011, S. 14

<sup>41</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 9f.

<sup>42</sup> Korte 1989, S. 47

<sup>43</sup> Friedrich 2006, S. 178

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Adorno 1969, S. 31

diese Unvereinbarkeit außer Kraft. Bezeichnend ist es auch, dass Hein im Großen und Ganzen bis in sein Spätwerk an seiner Schreibweise festgehalten hat, sodass nicht davon gesprochen werden kann, dass es in Heins lyrischem Werk Phasen gäbe, in denen sein lyrisches Idiom gravierende stilistische Änderungen erfahren hätte, obzwar der Band *Gegenzeichnung. Gedichte 1962-1982* in vielerlei Hinsicht eine Zäsur darstellt. Diese Zäsur hängt mit seiner Übersiedlung nach Finnland zusammen. Der nicht nur räumliche Abstand zur Bundesrepublik bewirkte einen weiteren Schritt in Heins Entwicklung als Dichter. Dieser Schritt hatte zur Folge, dass Hein in den nächsten zehn Jahren keinen Gedichtband mehr publizierte und sein Werk in einem Zeitraum von etwa 20 Jahren vom deutschen Feuilleton gänzlich unbeachtet blieb.<sup>46</sup> In den Jahren der Abwesenheit im bundesdeutschen literarischen Literaturbetrieb, wandte sich Hein vermehrt seiner Tätigkeit als Übersetzer zu. In den Jahren 1964 bis 1969 hielt er sich mehrmals in der Tschechoslowakei auf. Dort begann er auch Tschechisch zu lernen. In diesem Zeitraum entstanden einige Übersetzungen avantgardistischer tschechischer Lyrik. Es wäre jedoch nicht ganz korrekt anzunehmen, dass Hein in dieser Zeit seine dichterische Tätigkeit ganz aufgegeben hätte. Für den Band *Gegenzeichnung*,<sup>47</sup> der in einer Auflage von 600 Exemplaren publiziert worden ist, wurde Hein 1984 mit dem damals neuerschaffenen Peter-Huchel-Preis ausgezeichnet. Die Verleihung dieses Preises wurde von der deutschen Literaturkritik enthusiastisch als die „Wiederkehr eines Dichters“<sup>48</sup> gefeiert.

Das Spielerische und die Leichtigkeit seiner Haiku-Gedichte aus dem Band *Ohne Geleit*, das Experimentieren mit der Form des dichterischen Ausdrucks sowohl in *Ohne Geleit* als auch in *Taggefälle*, weicht zunehmend politischen Themen, ohne jedoch sich dabei eines agitatorischen Tons zu bedienen. Die Geschichte und ihre Wirkung auf die Gegenwart, nehmen einen immer größeren Rahmen ein. In *Gegenzeichnung* werden erstmalig Orte genannt, die mit Heins Kindheit in Ostpreußen verbunden sind. Diese „Texte“ befinden sich „weitab von jener Wehleidigkeit, dem deutschen Leiden an sich selbst.“<sup>49</sup> Zum zentralen Thema avanciert die Erinnerung. Damit ist „die Reflexion über unsere Geschichte, unser Verhältnis zu Osteuropa, zum Judentum, zu Israel“<sup>50</sup> gemeint. In *Gegenzeichnung* kristallisiert sich das Motiv der *poetischen Landschaft* deutlich heraus. Diese Landschaften haben häufig mit kriegerischen Auseinandersetzungen und problematischen historischen Begebenheiten zu tun. In diesem Band

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Kelletat 2006a, S. 13 und ders. 1991b

<sup>47</sup> Der Band *Gegenzeichnung* wurde zweimal publiziert. In Erstausgabe unter dem Titel *Gegenzeichnung. Gedichte 1962-1972*, Erato-Press, Darmstadt (1974) und in einer erweiterten Fassung im Berliner Agora-Verlag (1983).

<sup>48</sup> Hans-Christoph Buch, Frankfurter Rundschau vom 31. 03.1984. Hier zit. nach Peter-Huchel-Preis 1984. Ein Jahrbuch. S. 65f., hier S. 65

<sup>49</sup> Gregor Laschen: *Die Wüste in unserer Geschichte*. In: Die Zeit, 30.03.1984. Hier zit. nach Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. S. 64f. hier S. 64

<sup>50</sup> Kelletat 2006a, S. 75

beginnt Hein den Erinnerungsraum intertextuell zu überschreiben. Insbesondere in den „finnischen“ Gedichten vollzieht sich eine vorläufige Abkehr vom Naturgedicht. Zu diesem Zeitpunkt wird der Einfluss des zeitgenössischen finnischen Dichters Pentti Saarikoski evident:

Wie im übrigen Europa so hat auch Finnland die Sprache der modernen Poesie den engen nationalen Rahmen gesprengt. Der Streuungswinkel der internationalen Ausweitung erfasst alle wichtigen Stilrichtungen der amerikanischen und europäischen Moderne und greift bis in den Raum der ostasiatischen Literaturen aus.<sup>51</sup>

Die Auseinandersetzung mit anderen Dichtern offenbart Heins Belesenheit, sodass Kelletat ihn als „ein[en] lesende[n] Poet[en]“ bezeichnet, „der sich in der Weltliteratur“<sup>52</sup> auskennt. Zu diesem Zeitpunkt wird die kotextuelle Organisation der Gedichte deutlich. Dieser Punkt ist entscheidend dafür, den Band *Gegenzeichnung* als eine Zäsur in Heins lyrischem Schaffen zu bezeichnen. Bestimmte Motive und Bilder werden wiederholt und variiert. Zu nennen ist v. a. das Motiv des Benjamin'schen Engel der Geschichte. Die Stichworte *Gegend*, *Winter*, *Schnee* oder *Dunkelheit* sind es, die zwischen den einzelnen Gedichten einen Zusammenhang herstellen. Ein anderer Aspekt des Bandes *Gegenzeichnung* wird in der Auseinandersetzung mit den formalen Errungenschaften der konkreten Poesie deutlich: Das (neo-) avantgardistische Collagieren, wobei Hein sich z. B. von „einem exzessiven Spiel mit dem Transistordrehknopf“<sup>53</sup> hat inspirieren lassen:

Musikdampfer

[...]

Tango ein Käse aus Dänemark  
Alice kommt kommt ata-neu  
Bestimmt für die Sonnenstunden des Lebens<sup>54</sup>

Bei diesem Gedichtausschnitt handelt es sich um Werbungssequenzen, die im Radio gesendet worden sind. In *Gegenzeichnung* werden Erinnerungsräume deutlich thematisiert. Heins Erinnerungsräume beschränken sich nicht nur auf Ostpreußen, diese erstrecken sich ebenso auf die Ägäis, die Tschechoslowakei und Israel.

Im nachfolgenden Band *Zwischen Winter und Winter*, publiziert 1987 im Rowohlt-Verlag, wird eine zyklische Gliederung der Gedichte signifikant. Der Band ist in fünf Teile mit je fünf Gedichten gegliedert. Die Gedichte umspannen ein breites historisches und geografisches Feld. Es werden prekäre historische Ereignisse thematisiert: das KZ im Buchenwald<sup>55</sup>, das

<sup>51</sup> Hein 1962b, S. 16

<sup>52</sup> Ebd. S. 77

<sup>53</sup> Hein 2006b, S. 7

<sup>54</sup> GZ, S. 81

<sup>55</sup> Vgl. ZW, S. 17

Warschauer Getto<sup>56</sup>, die Verhaftung des Dichters Ossip Mandelstamm<sup>57</sup> und die Zerstörung Dresdens.<sup>58</sup> All diese Orte können als „Stätte des Unheils“<sup>59</sup> bezeichnet werden. „Die scheinbar disparaten Bilder werden durch leitmotivische Abbreviaturen gebunden – das Feuer, der Engel –, und sie stehen im Dienste einer lyrischen Erinnerungsarbeit, die den Gedichten einen Grundton der Melancholie verleiht.“<sup>60</sup>

Dem Band *Zwischen Winter und Winter* folgen in den Jahren 1988 und 1990 zwei schmale Bändchen *Auf Harsch Palimpsest* und *Orte der Verbannung*. Beide Bändchen erschienen im Ulrich Keicher Verlag als Erstausgabe in der Reihe *Roter Faden* (Heft 16 und Heft 24) in einer Miniaufgabe von gerade 200 Exemplaren. Die beiden Bändchen wurden später dem Band *Über die dunkle Fläche* inkorporiert. Im Warmborner Keicher-Verlag erfolgte noch als Erstausgabe in der Reihe *Roter Faden* das Bändchen *Spiegelkehre* (1995) als Heft Nr. 40. Dieses wurde wie auch *Steinschlag auf Lauer* (1999) dem Band *Hier ist gegangen wer* eingegliedert. Die Auflage der beiden Bändchen betrug 300 Exemplare. Im Keicher-Verlag publizierte Hein noch *Sprengung einwärts* (2004), das später eine eigenständige Abteilung des Bandes *Aufriß des Lichts* (2008) wird. In Zusammenarbeit mit dem Keicher-Verlag publizierte Hein einen Band mit Kindergedichten mit dem Titel *Glatteis. Kindergedichte für jedes Alter*<sup>61</sup>. Der Band ist mit 15 Zeichnungen von Gudrun Partyka illustriert und erreichte eine Auflage von 297 Exemplaren. Abgesehen von diesen Bändchen mit 12 bis 14 Gedichten in einer Auflage zwischen 200 bis 300 Exemplaren, erfolgte nach dem Band *Zwischen Winter und Winter* mit Ausnahme des im Jahr 1991 erschienen Kindergedichtbandes *Rhabarber Rhabarber* im Züricher Ammann-Verlag keine größeren Publikationen mehr. Dieser Band ist als ein Kindergedichtband angedacht, viele der Gedichte haben jedoch eine doppelte Adressierung:

#### KINDERREIM 1942

Anno Tobak  
 Tabak Tobak Tobruk  
 Tobak für Tommy  
 Tabak für Rommel  
 Heiliger Strohsack!  
 Tobak für Rommel  
 Tabak für Tommy  
 Tobak Tabak Tobruk  
 Anno Tobak<sup>62</sup>

<sup>56</sup> Vgl. ZW, S. 18

<sup>57</sup> Vgl. ebd. S. 19

<sup>58</sup> Vgl. ebd. S. 28

<sup>59</sup> Vangsgaard 1993, S. 158

<sup>60</sup> ZW, Klappentext

<sup>61</sup> Vgl. Hein 2001d

<sup>62</sup> RR, S. 38



Das Spiel mit Alliterationen, Assonanzen und Homophonie nahen Worten, ist für junge Leser reizvoll. Der erwachsene Rezipient erkennt den ernsten Hintergrund des Gedichtes, die Thematisierung des Unternehmens ‚Theseus‘.<sup>63</sup>

Die Inspiration zum Schreiben doppeltadressierter Kinderversen übernahm Hein von Josef Guggenmos:

Wir sind uns während der Jahre immer wieder begegnet. Und ich hab gelernt von dir, wie einer beim Schreiben von Versen die Ohren offenhält, auf übertriebene, falsche Töne achtet, sich in Grenzen, an die Grenzen des eigenen Könnens hält. Die beste Übung dafür sind Kinderverse. Du hast mich dazu ermuntert [...]. Wie deine Kinderverse mein eigenes Schreiben von Gedichten begleitet haben, so auch dein *Gugummer*. Und beides gehört zusammen, beides geschrieben für das ‚Kind im Manne und das Kind im Kind‘ [...].<sup>64</sup>

1993 folgte die Sammlung *Ausgewählte Gedichte*<sup>65</sup> mit einer Auswahl von Gedichten aus den Jahren 1956 bis 1986. In dieser Anthologie finden sich in der ersten Abteilung drei Gedichte aus Heins Debütband *Ohne Geleit* wieder. Es folgt eine Auswahl von Gedichten aus dem Band *Taggefälle*. Den größten Teil der Anthologie wird den Gedichten aus den beiden *Gegenzeichnung*-Bänden gewidmet. Mit wenigen Ausnahmen sind die beiden Bände in der Anthologie fast vollständig vertreten. Den Abschluss der Anthologie bilden die 25 Gedichte des Bandes *Zwischen Winter und Winter*. Die Sammlung *Ausgewählte Gedichte* stellt eine Retrospektive auf das Frühwerk mit den beiden Bänden *Ohne Geleit* und *Taggefälle* dar, und legt ihren Schwerpunkt auf den wichtigen Band *Gegenzeichnung* und auf *Zwischen Winter und Winter*.

In Bezug auf den Band *Über die dunkle Fläche*<sup>66</sup> schrieb Wulf Segebrecht:

Diese Gedichte verweigern sich einer üblichen Rezension. Sie sind extrem verschlossen und verschlüsselt, wortkarg und wenig mitteilbar. Sie erschweren dem Leser absichtsvoll die Lektüre. Kein Satzzeichen gibt ihm Anhaltspunkt, kein Tagesthema bietet ihm Stoff zur Auseinandersetzung. Die Gedichte fordern, ähnlich denen Paul Celans oder Ernst Meisters, entschieden die ausdauernde Deutungslust nachdenklicher Leser heraus.<sup>67</sup>

Segebrecht greift in seiner Rezension auf das griffige Etikett eines *hermetischen* Dichters zurück. Er übersieht, dass die Gedichte Anhaltspunkte, Tagesthemen und Stoff zur Auseinandersetzung bieten. In diesem Band, der in seinem poetologischen Gestus an den Band *Zwischen Winter und Winter* anschließt, setzt sich Hein mit Räumen und Orten, die „hinsichtlich der Qualität der Ereignisse sowie der Sinnwidrigkeit der Welt, deren Zeugnisse sie darstel-

<sup>63</sup> Das Hauptziel dieser Offensive des deutschen Afrikakorps unter dem Befehlshaber Feldmarschall Erwin Rommel (der Wüstenfuchs) war Tobruk in der lybischen Wüste. Die Stadt wurde zunächst von den deutschen Truppen erobert, später wurde sie von den Briten zurückerobert.

<sup>64</sup> Hein 2006b, S. 109 (Herv. im Orig.)

<sup>65</sup> Publiziert im Ammann-Verlag, Zürich.

<sup>66</sup> Publiziert im Ammann-Verlag, Zürich

<sup>67</sup> Segebrecht 1994, S. 26

len“<sup>68</sup>, auseinander. Im Gegensatz zu Segebrechts Aussage, wird das Tagespolitische nicht ausgeklammert:

Wolke  
1989

Flügelschlag im Schlaf  
gelb auf schwarz  
Freiheit Drachen

Lichtkontur auf dem Platz des Himmlischen Friedens

Und die Hoffnung  
dein Erbteil  
Enkel der Freiheit

Lies noch einmal lies: Ratte<sup>69</sup>

Das Gedicht ist auf den 27. Juni 1989 datiert, und wurde unmittelbar nach der Niederschlagung der studentischen Proteste auf dem Platz des Himmlischen Friedens (V. 4) am 3. und 4. Juni 1989 geschrieben. Die poetische Aufarbeitung der prekären tagespolitischen Ereignisse, steht bei Hein in unmittelbarer Nähe zum Apokalyptischen, das als Symbol für die Kontinuität des Bösen und für das historische Unrecht fungiert. Dies wird im Gedicht *Abbadon* deutlich:

2

Wolflichter Grube Nacht

das Auge gespalten  
die Zunge zerbissen

Gefängnis Bunkerwelt

alle verhassten  
unreine Vögel

unter der Blindenbinde

das Wort sprich aus das  
gegen uns spricht

Abbadon Engel des Abgrunds<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Waldschmidt 2011, S. 197

<sup>69</sup> ÜF, S. 30

<sup>70</sup> Ebd. S. 31f., hier S. 32

Das poetologische Verfahren besteht in der Aneinanderreihung von Bildsequenzen, die zwischen biblisch-apokalyptischen Szenarien und einer nur unscharf gezeichneten Gegenwart changiert. In ihrer Totalität bieten diese Bilder die Darstellung eines prekären Weltzusammenhangs.<sup>71</sup> Der Text gibt jedoch nur fragmentarische und vage Hinweise zu den Bedeutungsinhalten preis. Diese fügen sich über Schlüsselworte *Gefängnis Bunkerwelt / unreine Vögel / Abbadon* zu einer Assoziationskette zusammen, wobei der titelgebende *Abbadon* zum Verständnis des Gedichtes von zentraler Bedeutung ist. *Abbadon* bedeutet im Hebräischen Untergang. Im Alten Testament<sup>72</sup> war es die Stätte des Verderbens, der Unterwelt und wird in der Apokalypse zum höllischen Engel, zum Herrn der dämonischen Heuschrecken.<sup>73</sup> Sein griechischer Name Apollyon bedeutet Verderber.<sup>74</sup> Die Auflösung der Symbolik ermöglicht das Verständnis des Gedichtes. Die Tagespolitik findet ihren Niederschlag in Bezug auf die politische Situation des Wende-Jahres 1989. Das Schlussgedicht des Bandes *Hier wo ich überwintere* wurde seitens der Kritik als ein autobiografisches Gedicht verstanden.<sup>75</sup> Vor allem Segebrechts Verständnis als ein Gedicht, das Finnland als Ort der selbstgewählten Isolation postuliert, stieß beim Dichter auf Unverständnis. Hein insistiert auf die „Eindeutigkeit der elliptischen Gedichte“<sup>76</sup> und er deutet in seinen Ausführungen auf die von ihm selbst intendierte politische Tragweite des Gedichtes hin:

#### HIER WO ICH ÜBERWINTERE

Hier  
wo ich überwintere mit geringem Zuspruch

Das Gespenst magert ab solange am Leben noch  
Wem lag daran

Jemand  
Der sich krümmt noch fragen will

Wer bist du  
Laß dich nicht täuschen

Die Flügel der Kopf die Fühler  
das Gespenst panzert sich

<sup>71</sup> Vgl. Waldschmidt 2011, S. 197

<sup>72</sup> Vgl. Hiob 26,6; 28, 22 (Alle Bibel Zitate sind in dieser Studie dem *Jubiläumsband Religion. 10 Jahre Digitale Bibliothek, 6 Bände auf DVD-ROM: Die Luther-Bibel, revidierte Fassung von 1912* entnommen. Directmedia Publishing. Berlin, 2007).

<sup>73</sup> Vgl. Off. 9,7-11

<sup>74</sup> Vgl. LGD, S. 1

<sup>75</sup> Vgl. Segebrecht 1994

<sup>76</sup> Hein 2000b, S. 243

Und wird es das Doppelfenster durchschlagen  
Rate mal sagt er<sup>77</sup>

Insbesondere der dritte Vers enthält einen Hinweis auf die politische Tragweite des Gedichtes. Das *Gespenst* kann als intertextueller Rekurs auf *das Manifest der Kommunistischen Partei* verstanden werden:<sup>78</sup>

Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus. Alle Mächte des alten Europa haben sich zu einer heiligen Hetzjagd gegen das Gespenst verbündet, der Papst und der Zar, Metternich und Guizot, französische Radikale und deutsche Polizisten.<sup>79</sup>

Das *Gespenst des Kommunismus* schien im Jahr 1989 besiegt zu sein. Im Gedicht wird entweder eine skeptische oder hoffungsvolle Haltung des lyrischen Ichs deutlich. Das Gespenst panzert sich ein und überwintert. Das heißt, dass jenes Gespenst nur vorläufig von der Bildfläche verschwunden ist.

Im Band *Hier ist gegangen wer*<sup>80</sup> manifestieren sich stilistische Mittel, die für die späteren Schaffensperioden typisch sind: In diesem Band greift Hein auf die japanischen Dreizeiler erneut zurück. Das Silbenschema 5-7-5 wird als *arithmetrische* Schreibweise festgelegt. Die Überlagerung der eigenen Erinnerungsräume mit Tagespolitischem wird signifikant. Dieser Band hat eine besondere zyklische Zuordnung der Gliederung. Einerseits scheint diese einer scheinbar losen inhaltlichen Ordnung zu folgen. Andererseits werden die Gedichte, von geringen Abweichungen abgesehen, nach Datum der Entstehung streng chronologisch angeordnet. Die zyklische Gliederung ergibt folgende Übersicht:

August 1993 bis Oktober 1994 = 12 Gedichte  
November 1994 bis November 1995 = 12 Gedichte  
Januar 1996 bis März 1997 = 12 Gedichte

Mai 1997 bis Dezember 1997 = 7 Gedichte  
Mai 1998 bis August 1998 = 7 Gedichte  
Dezember 1998 bis Dezember 1999 = 10 Gedichte  
Januar 2000 bis März 2000 = 10 Gedichte<sup>81</sup>

Die thematische Struktur der Gedichte kreist um die apokalyptischen Themen Krieg, Zerstörung, Flucht und Tod. Von motivischer Relevanz sind die Ostpreußengedichte im zweiten Block des dritten Zyklus. Es sind Gedichte, die nach Heins Reise in die Oblast Kaliningrad im Jahre 1997 entstanden sind. Hein greift in diesem Band erneut auf die Haiku- und Tankagedichtform zurück. Die Haiku- und Tankagedichte bewegen sich nicht in der Tradition eines

<sup>77</sup> ÜF, S. 74

<sup>78</sup> Vgl. Hein 2000b, S. 243

<sup>79</sup> Marx/Engels 2011, S. 19

<sup>80</sup> Publiziert im Ammann-Verlag, Zürich

<sup>81</sup> Vgl. Gratz 2001, S. 44

falsch verstandenen Japonismus oder eines epigonalen Naturgedichts „in dem geschichtsfern, gegenwartsfremd das im Kontext überkommener Mythen und Weltanschauungen gedeutete Naturerlebnis im Zentrum des Gedichts steht.“<sup>82</sup> Diese Gedichte sind eine Auseinandersetzung mit dem Thema eigener Tod und Erinnerungen. Diese Themenkomplexe werden mit der geologischen und klimatischen Erdgeschichte miteinander verschränkt:

*Findlingsgarten: Unbeschriftet mein / Grabstein bei den Fichten / mit der Spur im Schnee //*  
*[...] mein Findlingsgarten / mit Kiefer Birke Espe / Tropisch einst vielleicht //* [...] *zu kurz für jede / Erinnerung meine Zeile / Namenloser Stein*<sup>83</sup>

Im nachfolgenden Band *Aufriß des Lichts* setzt sich das rege Interesse des Autors am weltpolitischen Geschehen fort. Dieser Band 2006 im Göttinger Wallstein-Verlag publiziert, ist in drei Zyklen gegliedert. Die drei Zyklen werden in drei Blöcke mit je 12 resp. mit neun Gedichten unterteilt, sodass der Band mit dem vorangestellten Gedicht *Dann sind Namen gefallen* aus 100 Gedichten besteht. Im Eingangsgedicht werden Srebrenica, Lidice, Katyn und Birkenau namentlich erwähnt. Orte die alle als Symbole des zivilisatorischen Bruches im 20. Jahrhundert stehen.<sup>84</sup> Hein beschränkt sich in seinen Gedichten nicht nur auf europäische Orte des Schreckens. Es werden der Krieg in Afghanistan und der Konflikt in Palästina lyrisch aufgearbeitet. Zunehmend wird auch das eigene dichterische Schaffen reflektiert und hinterfragt. Im Gedicht *Poète maudit* wird Verbitterung in Bezug auf das eigene dichterische Schaffen und die ausbleibende Resonanz spürbar:

#### POÈTE MAUDIT

Müll geschluckt Müll  
 gespuckt Verrucht  
 verfluchter Dichter

Taubstumme Wörter  
 ihr Echo begleitet  
 seine Spur

Sohlengekauten harsch  
 mürben Rest<sup>85</sup>

Der Begriff *poète maudit* stammt aus der 1884 publizierte Essaysammlung *Les poètes maudits* von Paul Verlaine, die sich auf solche Dichter wie Mallarmé oder Rimbaud bezieht. Dieser Begriff wurde als ein „Schlagwort für die Außenseitersituation des seiner Zeit voraussei-

<sup>82</sup> Lehmann 2005, S. 18

<sup>83</sup> HG, S. 91

<sup>84</sup> Vgl. AdL, S. 7

<sup>85</sup> Ebd. S. 67

lenden, klarsichtigen nach Wahrheit suchenden, genialen Dichters gegenüber der durch seine Existenz brüskierten etablierten Gesellschaft.“<sup>86</sup> Das Motiv des verfemten Dichters wird als die eines Außenseiters postuliert. Eine ausschließlich auf biografisch-literatursoziologische verengte Betrachtungsweise dieses Motivs ist einseitig. Das Motiv des *poète maudit* in Heins Lyrik kann in seiner mannigfaltigen Bedeutung als ein Analogon zu den Hein'schen Schlüsselwörtern *Winter / Schnee* und *Dunkel / Dunkelheit* verstanden werden. Das Motiv des verfemten Dichters in Heins Lyrik kann auf den Einfluss Søren Kierkegaards zurückgeführt werden. Kierkegaard unterschied in seinem Hauptwerk *Entweder – Oder* drei Formen der Existenz des Einzelnen: die ästhetische, die ethische und die religiöse. Das Motiv des Ästhetikers kann als Parallele zum Motiv des *poète maudit* in Heins Lyrik aufgefasst werden:

Mein Leid ist meine Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich hoch oben auf der Berge Gipfel in den Wolken liegt; keiner kann sie erstürmen. Von ihr fliege ich hinunter in die Wirklichkeit und packe meine Beute; jedoch ich bleibe dort unten nicht, meine Beute bringe ich heim, und diese Beute ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten auf meinem Schloß. Dort lebe ich wie ein Toter. Alles Erlebte tauche ich hinab in die taufe des Vergessens zur Ewigkeit der Erinnerung: Alles Endliche und Zufällige ist vergessen und ausgelöscht.<sup>87</sup>

Die beschriebene Existenz hat Isolation, Einsamkeit und Schwermut zur Folge. Der Ästhetiker verschließt sich in sich selbst, zugleich beobachtet er von seiner *Ritterburg* aus, die reale Welt. Das Motiv des *poète maudit* bedeutet bei Hein nicht nur den verfemten und unverstandenen Dichter, sondern einen Dichter, der in der Welt nicht hyperaktiv agiert, sondern von seiner Warte aus, diese exakt beobachtet.

Sowohl in stilistischer Hinsicht und im Hinblick auf den Themenkreis steht der Band *Nachtkreis. Gedichte 2000-2007* dem vorangegangenen Band sehr nahe. Die Publikation erfolgte im Wallstein-Verlag. Der Band beinhaltet insgesamt 70 Gedichte, die zyklisch angeordnet werden. Dem Band wird ein Zitat aus einem Gedicht der wahrscheinlich in Auschwitz ermordeten preußisch-jüdischen Dichterin Gertrud Kolmar vorangestellt: *Im Fernen redet der Fluß mit seinen Ufern*.

In der für Hein typischen Manier werden in den Gedichten die Elemente durch Licht und Dunkel zusammen- und auseinandergerissen. Die Licht- und Farbmetaphorik wird mit dem Thema Tod in Verbindung gebracht. Das dichterische Verfahren besteht in der an- und ineinander Reihung mehrerer Ebenen, die sich aus Gegenwärtigem, Vergangenen, Archaischem und Mystischem zusammensetzen. Dadurch werden neue Konstellationen, Konstruktionen und Destruktionen wie im Gedicht *Sternbild* evoziert, deutlich:

<sup>86</sup> von Wilpert zit. nach Kelletat 2006a, S. 93f.

<sup>87</sup> Kierkegaard 1960, S. 54

## STERNBILD

- 1 Stimme und Echo  
am Straßburger Nordportal  
ins Offene hallt  
des Einen und Anderen  
5 ehernes Zwillingssignum
- Polydeukes der  
zum Olymp Erhobene  
in der Unterwelt  
Bruder Kastor beide im  
10 Wechsel abwärts und aufwärts
- Stimme und Echo  
Sternbild dein Echo Gelausch  
Sprache im Atem  
Münster und deinen Gott-Turm  
15 und deine Fensterrose<sup>88</sup>

Das poetische Verfahren besteht nicht nur in der Aneinanderreihung von Ebenen, sondern in der für Hein typischen Aushöhlung der Syntax und einer elliptischen Ausdrucksweise. Das Gedicht kommt in den 15 Versen gerade mit einem Verb aus (V. 3). Walter Fabian Schmid schreibt, dass „Wörter [...] für Hein unbehauene Steine“<sup>89</sup> sind. Die Überlagerung und die aneinander Schichtung der Erinnerungsräume wird insbesondere im letzten Zyklus des Bandes deutlich. In diesen Gedichten wird Autobiografisches verarbeitet. Dieser Zyklus wird von einem Ostpreußen-Gedicht eröffnet und abgeschlossen. Autobiografisches wird weiter auf Finnland ausgedehnt. Im Gedicht *Kaukas 1952* wird an den ersten Finnlandaufenthalt des Studenten Hein 1952 erinnert:

## KAUKAS 1952

Zeiten überkreuz  
Folterkammern Schneewächten  
Nächte untertags

Briefe schrieb ich ans Gestern  
In fremde Gegend verbracht<sup>90</sup>

<sup>88</sup> NK, S. 30

<sup>89</sup> Schmid 2008: *Wandel in Asphodeliengrund*. URL <http://www.poetenladen.de/wf-schmid-manfred-peter-hein.htm> [Zugriff: 24.11.2012]

<sup>90</sup> NK, S. 101

Heins vorerst letzter Lyrikband *Weltrandhin* erschien im Wallstein-Verlag im Frühjahr 2011. Auch in diesem Band setzt der Dichter seine zyklische Anordnung der Gedichte fort. *Weltrandhin* ist in zwei große Zyklen gegliedert: der erste Zyklus *Trennungsschnitt* ist in sechs Abschnitte mit je 12 Gedichten untergliedert. Die Gedichte sind mit Ausnahme der beiden ersten, nach Datum chronologisch geordnet. Der zweite Zyklus mit dem programmatischen Titel *Vertreibung und Wiederkehr* hat sieben Abschnitte mit je sieben Gedichten. Im zweiten Zyklus des Bandes kehrt Hein zu Themen zurück, die in der *Fluchtfährte* zu finden sind. Das Thema Vertreibung wird im Kontext der Schuld an den Juden und den osteuropäischen Völkern während der NS-Herrschaft thematisiert. Die Reflexion über die historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts wird von einem zunehmenden Pessimismus in Bezug „auf die sich häufenden Katastrophen, in denen eine vergewaltigte Natur rebelliert und der industriellen Gesellschaft ihre Grenzen aufzeigt“, geprägt<sup>91</sup>. Die Natur wird als eine höhere Gewalt inszeniert. Der Mensch wird als Frevler entlarvt, der die Natur zerstört und dafür bestraft wird. Die Natur tritt in Heins spätem Lyrikwerk an die Stelle mythischer und mythologischer Gestalten. Die Natur als eine strafende höhere und durch den Menschen als nicht zu beherrschende Gewalt, wird im Gedicht *Deepwater Horizon* dargestellt:

DEEPWATER HORIZON  
20. April 2010

Erdölkavernen  
am Urmeeresgrund lauern  
auf ihren Ausbruch –

Geißeltierfaulschlamm ins Blau  
des Planeten zu feuern<sup>92</sup>

Diese Umweltkatastrophen werden als „Warn-Dichtung“<sup>93</sup> verstanden. Der mythisch-religiöse Synkretismus der mittleren Schaffensperiode wandelt sich im Spätwerk zunehmend zu einem zutiefst skeptischen Naturmotiv, das als Reflexion über die Düsternis einer denaturierten Realität verstanden werden will:

Auch in ‚Weltrandhin‘ setzt Hein seine Verse gegen Vergessen und Sprachlosigkeit fort. Er ist der am Abgrund wandelnde ‚Traumgänger‘ [...]. Assoziationen zu eigenen Erlebnissen weitet er im Gedicht zum Archetypus. In ihm treffen sich der konkrete historische Augenblick und die Erfahrungen aller Geschundenen.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> Walter Hinck: *Niemand'sname antwortet*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 25.05.2011, Nr.121, S. 28

<sup>92</sup> WR, S. 153

<sup>93</sup> Hinck 2011, S. 28

<sup>94</sup> Dorothea von Törne: *Der Menetekel-Dichter*.

URL <http://www.lyrikzeitung.com/2011/07/09/29.menetekel-dichter/htm> [Zugriff: 21.10.2011]



Es soll noch auf Heins bisher letzte Lyrikpublikation eingegangen werden. Kurz nach dem Erscheinen des Bandes *Weltrandhin* publizierte er 2011 in *Akzente* insgesamt 12 Gedichte<sup>95</sup>, von denen anzunehmen ist, dass sie zu einem späteren Zeitpunkt als ein Zyklus eines selbständigen Lyrikbandes gedacht sind. Diese Gedichte sind mit dem Titel *Zwielichtdämmer* überschrieben. Die bereits in *Weltrandhin* zunehmend dunkle, pessimistische, bisweilen auch melancholische Atmosphäre der Gedichte, setzt sich weiter fort. Es dominieren Wortverbindungen wie *froststarres Gras*, Sätze wie *mein Dunkel das ich schreibe / ins Dunkel über dem Stern* oder *Trommelfelldröhnen / vom Herzschlag des Fliehenden / hört er Nacht um Nacht* –. Das düstere und froststarre *Jetzt* wird von einem noch düsteren *Damals* überdeckt. Die Titel der Gedichte wie *Kaamos /Zeitdunkel* sind nicht nur wörtlich zu nehmen<sup>96</sup>, sie sind Metapher für die Düsternis unserer Zeit. Der Katastrophismus wird in diesen Gedichten neben dem Thema Krieg, auch an Natur- und Umweltkatastrophen festgehalten. Der Fortschrittsgedanke wird hinterfragt. Die Verse des Gedichts *Fukushima Riß* evozieren nicht nur die Natur- und Umweltkatastrophen, sie berühren ein mediales Thema: Via Fernsehberichterstattung und Internet werden diese Katastrophen im *Angstkanal* gesendet:

*Fukushima Riß*  
 durchs Fundament  
                                 am Grund des  
 Stillen Ozeans  
  
 In Brechern reißt die  
 Dünung über der Küste  
                                 schlägt  
 Kraftwerk leck  
  
 Bildschirme flackern  
 Zerrütten den Blick  
                                 in den  
 Angstkanal der Welt  
 Schnee ist gefallen  
                                 Weißglut  
                                 Kalt  
 Verstrahlt<sup>97</sup>

Heins Prosawerk besteht aus der autobiografisch grundierten Erzählung *Fluchtfährte*, deren Fortsetzung *Nördliche Landung. Bericht* und den beiden Dialogen *Der Exulant* und *Die dritte Insel*, die 2012 im Band *Der Exulant* publiziert wurden.

<sup>95</sup> Vgl. Hein 2011c.

<sup>96</sup> Das finnische Wort *kaamos* hat im Deutschen kein richtiges Äquivalent. Es bezeichnet die Zeit, in der die Sonne auf der nördlichen Halbkugel nördlich des Polarkreises nicht über den Horizont vollständig steigt. Das Wort *kaamos* steht somit für die dunkelste Zeit des Jahres.

<sup>97</sup> Hein 2011c, S. 292

Die Erzählung *Fluchtfährte* kann als eine Erinnerungsfährte des Hauptprotagonisten Manfred Peter Hein bezeichnet werden. Die Buchveröffentlichung der *Fluchtfährte* 1999 fällt in eine Zeit, in der das Thema Vergangenheitsbewältigung mit dem Interesse zahlreicher deutscher Autoren zusammentraf. Die Themen Krieg und Vertreibung bewegen sich zwischen dem „Extrem des selbsttherapeutischen Selbstbetrugs“<sup>98</sup>, d. h. der Opferrolle einerseits und „de[r] verabsolutierten Schuld, eine[r] großdeutschen Großschuld“<sup>99</sup>, anderseits. Bereits unmittelbar nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland wurde dieses Thema behandelt und schon damals „gab es auf diesem Feld Strömungen, Konjunkturen, Annäherungen und Abgrenzungen.“<sup>100</sup>

Die *Fluchtfährte* erschien erstmals als ein Preprint 1998 in der Reihe *Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft* als Band 2. Im folgenden Jahr erschien im Züricher Amman-Verlag die Buchhandelsausgabe. 2010 folgte eine erneute Publikation im Wallstein-Verlag. Diese Ausgaben sind inhaltsgleich. Die *Fluchtfährte* entstand vom Oktober 1983 bis Februar 1997.<sup>101</sup> Damit sind die beiden Abschnitte der Erzählung (Erstes und zweites Buch) gemeint. Der Anfang des Schreibprozesses fällt in einen Zeitraum, in dem „die Welle autobiografischer Prosa ihren Höhepunkt erreicht hatte.“<sup>102</sup> Im Herbst 1997 und im folgenden Frühjahr folgte der Epilog. Die *Fluchtfährte* wurde erstmalig öffentlich von Bazon Brock anlässlich der Verleihung des Peter-Huchel-Preises an Hein angekündigt.<sup>103</sup> Die ersten Vorabdrucke der *Fluchtfährte* erschienen erstmals zwischen 1991 und 1994 in *Neues Deutschland* vom 13.08.1994 unter dem Titel *Gegenüber fließt die Werra*. Es sind Abschnitte die über die Flucht des Protagonisten und seiner Familie aus Thüringen nach Nordhessen erzählen.<sup>104</sup> In *Neue Deutsche Literatur* 4/94<sup>105</sup> erschien der Abschnitt *Nur schwarzbekreuzte Rittermäntel fehlen uns noch*, der dem Abschnitt auf Seite 64 bis 68 in der *Fluchtfährte* entspricht. *Tilsit 1940* erschien in Heins Aufsatz *Hyperboreische Flaschenpost. Schule der Freundschaft. Begegnungen mit Johannes Bobrowski*,<sup>106</sup> der in der *Fluchtfährte* auf Seite 24 bis 25 zu finden ist. Schließlich noch *Erinnerungsblatt 1941*.<sup>107</sup> Der Schreibprozess wurde mehrfach unterbrochen; zwischen

---

<sup>98</sup> Kelletat 1998, S. 157

<sup>99</sup> Ebd.

<sup>100</sup> Kossert 2008, S. 276

<sup>101</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 111

<sup>102</sup> Schlant 2001, S. 218

<sup>103</sup> Vgl. Brock 1987, S. 43

<sup>104</sup> Vgl. FLU S. 99-108

<sup>105</sup> Vgl. ebd. S. 36-38

<sup>106</sup> Vgl. Hein 1992, S. 171-182, hier S. 182 und im Forum Allmende. Fünftes Freiburger Literarturgespräch. 14.-16.11 1991. Freiburg i. Br.: Kulturamt 1991, S. 23

<sup>107</sup> Vgl. Hermann Lenz zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Thomas Reche und Hans Dieter Schäfer. Passau: Reche 1993, S.71

den Jahren 1984 bis 1990 ruhte er gänzlich.<sup>108</sup> Im Mai 1990 setzte Hein seine Arbeit „materialgetrimmt“<sup>109</sup> fort. Das fertige Manuskript wurde im Februar 1997 an den Verleger Egon Ammann gesandt. Die erste öffentliche Lesung aus dem Typoskript (das erste Kapitel) erfolgte bereits im März 1989 anlässlich der ersten internationalen Arbeitstagung *Germanische Forschung zum literarischen Text* im finnischen Vöyri.<sup>110</sup>

Die Erzählung ist in zwei große Abschnitte mit je sieben Kapiteln zu je sechs Absätzen unterteilt.<sup>111</sup> Die Erzählperspektive ist flexibel gestaltet. Der ständige Wechsel der Erzählperspektive folgt keinem erkennbaren Schema.<sup>112</sup> Das Echo der Literaturkritik nach der Publikation war mager.<sup>113</sup> Die Rezensionen fallen recht positiv aus, die Rezensenten charakterisieren Heins Schreibstil jedoch mit Vokabeln wie *Mühe*, *mühevoll*, *sperrig* oder *verschlossen*, sodass der Vorwurf des Hermetismus auf die *Fluchtfährte* übertragen wird.

Bereits ein Jahr nach der Buchhandelspublikation der *Fluchtfährte* erschien in der *Neuen deutschen Literatur*<sup>114</sup> die erste Fortsetzung der Erzählung. Ein Jahr später folgte im *Wiecker Boten* die zweite Fortsetzungsepisode.<sup>115</sup> Nach einer zehnjährigen Pause erschien 2011 im Queich-Verlag, anlässlich des 80.Geburtstages des Dichters die Komplettausgabe *Nördliche Landung. Bericht*, die kaum Beachtung fand. 2012 erschien ebenfalls im Queich-Verlag der Band *Der Exulant*. Dieser bildet den Abschluss der autobiografisch grundierten Trilogie. Das Bändchen geht auf zwei Texte zurück, die bereits 1968 und 1969 im Süddeutschen Rundfunk als Hörspiele gesendet<sup>116</sup> und für Helmut Heißenbüttels Radio-Essay Redaktion geschrieben wurden. Als besonders fruchtbar erwies sich die Zusammenarbeit mit dem damaligen Chef-dramaturgen des SDR Jochen Schale, ihm ist *Der Exulant* zugeeignet. Dieser Band zeugt von Heins Interesse an experimentellen Schreibformen.

Das erste Hörspiel wurde am 3. Juni 1969 von 21.30 bis 22.15 Uhr ausgestrahlt.<sup>117</sup> Das zweite Hörspiel wurde am 19. November 1968 von 21.30 bis 22.30 Uhr gesendet.<sup>118</sup> Die Regie führte jeweils Irmfried Wilimzig.

---

<sup>108</sup> Vgl. Kelletat 1998, S. 164

<sup>109</sup> FLU, S. 200

<sup>110</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 110

<sup>111</sup> Zur Struktur der *Fluchtfährte* vgl. Kelletat 1998, S. 198 und ders. 2006a, S. 109

<sup>112</sup> Vgl. Kuschmann 2008, S. 6

<sup>113</sup> Vgl. Braun 1999; Ebel 1999; Wichner 1999 und Jahn 2003

<sup>114</sup> Vgl. Hein 2000a, S. 57-66

<sup>115</sup> Vgl. Hein 2001b, S. 38-40

<sup>116</sup> Vgl. Kelletat 2012, S. 57

<sup>117</sup> Laut E-Mail von Frau Gabriele Velten, SWR Media Service Baden- Baden an die Verfasserin am 27. 07.2012.

<sup>118</sup> Laut E-Mail von Frau Silke Rönspiess, SWR Media Service Baden-Baden an die Verfasserin am 25.07.2012

Beide Hörspiele entstanden zu einem Zeitpunkt, in dem Hörspiele in der Bundesrepublik zu einer großen Popularität gelangten.<sup>119</sup> Auch deren Handlung ist in diesem Zeitraum angesiedelt, sodass von einer zeitlichen Chronologie in Bezug auf die Handlung der *Fluchtfährte* und der *Nördlichen Landung* zu sprechen ist.

Manfred Peter Heins Abwesenheit im Literaturbetrieb spiegelt sich in dem bisher nur marginalen Forschungsinteresse an seinem Werk wider. Heins Werk findet vorwiegend das Interesse osteuropäischer Wissenschaftler, was wohl dem Umstand geschuldet ist, dass in ihm osteuropäische Themen einen großen Rahmen finden.

Der polnische Kulturwissenschaftler Rafał Żytyniec analysiert in seiner Dissertation *Zwischen Verlust und Wiedergewinn*<sup>120</sup> „Ostpreußen als Erinnerungslandschaft der deutschen und polnischen Literatur nach 1945.“<sup>121</sup> Der Verfasser unterscheidet bei den deutschsprachigen Dichtern zwischen denjenigen, die dem literarischen Kanon der Landsmannschaft Ostpreußen gegenüber eine affirmative Haltung einnehmen, wie z. B. Agnes Miegel und den, die diesem Kanon distanziert oder dezidiert ablehnend gegenüber stehen, wie Manfred Peter Hein. Sie „bilden keine [...] organisierte Struktur wie die Landsmannschaft Ostpreußen, allenfalls handelt es sich hier um ein informelles Gegengedächtnis, das als ethisch motiviertes literarisches Projekt in den Werken solcher Schriftsteller wie Siegfried Lenz, Johannes Bobrowski und Manfred Peter Hein einen Niederschlag findet.“<sup>122</sup> Diese primär ethisch motivierte Unterscheidung impliziert eine moralische Kategorisierung. Hein hat sich ausdrücklich von den Vertriebenenverbänden distanziert<sup>123</sup> und ist in seinen Werken dezidiert auf geschichtliche Kontinuitäten und die damit verbundenen Kalamitäten eingegangen. Zugleich hatte er auf das prekäre Verhältnis der Deutschen zu ihren östlichen Nachbarn hingewiesen. Hein beanspruchte jedoch nie den Anspruch zu den sog. *anderen Ostpreußen* zugerechnet zu werden. Żytyniec widmet Hein lediglich ein Kapitel seiner Studie, sodass seine Analyse nur einen kleinen Ausschnitt von dessen Werk umfasst. Er interpretiert die beiden Gedichte *Ozersk* und *Memorial* und einige Kapitel der *Fluchtfährte*. Ihm geht es um die Frage, inwieweit „seine bisherigen Werke das ‚Geburtsland‘ Ostpreußen [reflektieren]“<sup>124</sup> und „inwieweit gelingt es dem Autor über das in der Heimat Geschehene, sich im ausgreifenden, [...] osteuropäischen Sinne ein

---

<sup>119</sup> Vgl. Schwitzke 1969, S. 10f. und Würfel 1978, S. 74

<sup>120</sup> Vgl. Żytyniec 2007

<sup>121</sup> Ebd. S. 17

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Vgl. Hein 1965a

<sup>124</sup> Żytyniec 2007, S. 129

Gewissen machen“<sup>125</sup> zu können. Die ambitionierte Fragestellung ist anhand des analysierten Textkorpus konnte nicht erschöpfend beantwortet werden.

Żytyniec' Essay *Heimatverlust in der polnischen und deutschen Literatur nach 1945 – Ein Topos, zwei Erinnerungskulturen*<sup>126</sup> ist in Bezug auf Hein, eine Auseinandersetzung mit dem „Heinschen Programm der Erinnerungsarbeit.“<sup>127</sup> Der Essay beinhaltet die Interpretation des Gedichtes *Ozersk*, die in der bereits erwähnten Dissertation leicht geändert worden ist. Nachfolgend geht der Verfasser noch kurz auf das Prosabuch *Fluchtfährte* ein,<sup>128</sup> wobei im Fokus seiner Ausführungen eine kommentierte Zusammenfassung der Erzählung steht.

Einen weiteren Beitrag leistete Żytyniec' Interpretation des Gedichts *Schwarzort, Kurische Nehrung*.<sup>129</sup> Er setzt es in den Kontext des Bandes *Gegenzeichnung* ein und in den zeitgeschichtlichen Rahmen, in dem das Gedicht entstand.

Natacha Royon behandelt in ihrer Dissertation *Wiederkehr im Wort. Östliche Erinnerungsorte in Werken von Wolfgang Köppen, Johannes Bobrowski, Czesław Miłosz und Stefan Chwin*<sup>130</sup> Heins *Fluchtfährte* lediglich am Rande ihrer Arbeit, worin sie den Wechsel der Ich zu Er-Perspektive kurz anreißt, jedoch nicht erschöpfend analysiert.<sup>131</sup>

Einen völlig anderen Ansatz verfolgt Christine Waldschmidt in ihrer Dissertation „*Dunkles zu sagen*“: *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*.<sup>132</sup> Ihr geht es um „grundlegende Strukturen des hermetischen Gedichtes.“<sup>133</sup> Dabei verfolgt sie einen philosophisch – philologischen Ansatz. Hein ist mit sechs Gedichten vertreten. Die Gedichte werden in einem weit gefassten Kontext des hermetischen Schreibens eingebettet. Seine spezifische Schreibtechnik wird eingehend analysiert. Waldschmidts Hauptverdienst ist, dass sie Heins Lyrik aus dem Erinnerungsdiskurs herauslöst, sie in einem philosophisch-philologischen Kontext diskutiert und im Vergleich zu anderen *hermetischen* Dichtern analysiert. Obzwar diese Vorgehensweise der Fragestellung und der Konzeption der Dissertation folgt, wird in Anbetracht des umfangreichen und facettenreichen Hein'schen Lyrikwerks nur ein Aspekt herausgearbeitet.

Die finnische Übersetzerin Sirpa Ruoho fragt in ihrer Dissertation *Der Krieg in Lappland (1941-1945) als geteilte Erinnerungslandschaft*<sup>134</sup> „welche Bewusstseinsentwicklungen und

---

<sup>125</sup> Żytyniec, 2007, S. 129.

<sup>126</sup> Vgl. Żytyniec 2004

<sup>127</sup> Ebd. S. 226

<sup>128</sup> Vgl. ebd. S. 228-230

<sup>129</sup> Vgl. Żytyniec 2000

<sup>130</sup> Vgl. Royon 2010

<sup>131</sup> Vgl. ebd. S. 53ff.

<sup>132</sup> Vgl. Waldschmidt 2011

<sup>133</sup> Ebd. S. 25

<sup>134</sup> Vgl. Ruoho 2013

kollektiven psychischen Befindlichkeiten um den Krieg in Lappland in den Jahren 1941-1945 in den jeweiligen Diskursen der beteiligten Kulturen und Gruppierungen (Samen, Finnen, Deutsche) erkennbar sind, und ob es sich dabei um eine gemeinsame deutsch-finnisch-samische Erinnerungslandschaft handelt bzw. welche möglichen Unterschiede in der Wahrnehmung der betroffenen Völker erkennbar sind.“<sup>135</sup> Im Textkorpus berücksichtigt sie finnische, samische und deutsche Dichter, die in ihren Werken den Krieg in Lappland thematisieren. Manfred Peter Hein ist mit seinem Gedicht *Lappland* aus dem Band *Gegenzeichnung* und mit dem Essay *Ein anderer Tag, ein anderes Land. Bericht einer Lapplandreise 1976* vertreten.<sup>136</sup> Heins Gedicht und der Essay werden in einen Erinnerungsdiskurs eingebettet, der den Zweiten Weltkrieg als zentrales Ereignis im kollektiven Gedächtnis der jeweiligen Kultur evoziert.

Der „ungewöhnliche[n] Erzählperspektive“<sup>137</sup> der *Fluchtfährte* ist Barbara Kuschmanns Masterarbeit *Im Kaleidoskop der Erinnerung. Die Erzählperspektive in Manfred Peter Heins autobiographischer Erzählung „Fluchtfährte“*, gewidmet. Sie versucht „d[ie] Bedeutung dieses stilistischen Vorgehens sowohl für die Erzählung an sich als auch für die erzählte Geschichte der Flucht und Vertreibung“<sup>138</sup> zu analysieren. Kuschmann kommt zu dem Ergebnis, dass „durch die Verwendung der Ich-Er-Perspektive Fragen nach der eigenen Identität sowie nach der Wechselwirkung zwischen dem *Ich* und vielen Außenfaktoren psychologischer, gesellschaftlicher und politischer Natur“<sup>139</sup> gestellt werden.

Larissa Bogacheva will in ihrer unveröffentlichten Diplomarbeit *Poetik des Lichts in der Lyrik und Prosa Manfred Peter Heins* „aufgrund der Untersuchung von zahlreichen, unterschiedlichen Licht-Dunkel-Referenzen [...] die Komplexität und das heuristische Potential des Thema Licht bei Hein zu zeigen.“<sup>140</sup> Ihr Fokus liegt auf der Erzählung *Fluchtfährte* und einigen wenigen Gedichten.

Meine eigene Masterarbeit *Zur Verwendung von Versen und Strophen in Manfred Peter Heins Gedichten sowie zur Möglichkeit ihrer Übersetzung ins Polnische* behandelt Gedichte aus der späten Schaffensperiode des Dichters.<sup>141</sup>

Andreas F. Kelletat hat in seinen gesammelten Aufsätzen und Vorträgen von 1979 bis 2006 „*Unterwegs mit zehn Fingern*“. *Manfred Peter Hein. Lyrik, Prosa, Übersetzung*<sup>142</sup> den

---

<sup>135</sup> Ruoho 2013, S. 18f.

<sup>136</sup> Vgl. ebd. S. 175-185

<sup>137</sup> Kuschmann 2008, S. 6

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Ebd. S. 56 (Herv. im Orig.)

<sup>140</sup> Bogacheva 2007, S. 3

<sup>141</sup> Vgl. Eßer-Sladek 2009, S. 30-38

<sup>142</sup> Vgl. Kelletat 2006a

Versuch unternommen, Heins Werk in seinem Facettenreichtum zu erfassen. Kelletat erkennt den Nexus zwischen Heins Prosa und seinen Gedichten, den er exegetisch aufzuarbeiten versucht.

Sein Essay „...was treibt dich her Tourist?“ *Die Erinnerung an Krieg und Vertreibung, an Täter und Opfer in Lyrik und Prosa Manfred Peter Heins*<sup>143</sup> untersucht „die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Darstellung der Opfer-Täter-und Schuld-Unschuld-Problematik.“<sup>144</sup> Er expliziert, auf welche Weise Manfred Peter Hein in der *Fluchtfährte* und seinen „häufig hermetisch anmutenden Gedichten [...] ein differenziertes, sich der politischen Instrumentalisierung entziehendes Bild der jüngeren Geschichte entw[irft].“<sup>145</sup>

Sein Kommentar *Stichwörter. Aus dem Zettelkasten zu Manfred Peter Heins „Fluchtfährte“* erschließt die „Themen, Figuren, Topographie, Motive und Metaphorik“<sup>146</sup> der *Fluchtfährte*, die „auf so komplexe Weise mit dem Gesamtwerk Manfred Peter Heins [...] verknüpft“<sup>147</sup> sind.

Der Essay „*Zur Steinigung Satans, westöstlich die Zeit. Manfred Peter Heins Gedichte über den 11. September und den Konflikt in Afghanistan, im Irak und in Palästina*“<sup>148</sup> verknüpft die Bezüge zwischen Goethes *West – östlichem Divan* und Heins *Aufriß des Lichts*. Kelletat macht den intertextuellen Konnex „auf einer ersten Ebene an der raumzeitlichen Strukturierung der *Divan*- und *Aufriß des Lichts*“<sup>149</sup> fest.

Die *Notizen zu Leben und Werk des deutschen Dichters aus Finnland*<sup>150</sup> sind primär biografisch. Recht ausführlich wird das bisher kaum beachtete Ägäis-Motiv in Heins Lyrik beleuchtet.

Im Aufsatz *Warschau ist Zeuge – Das Polen Thema in Lyrik und Prosa Manfred Peter Heins*<sup>151</sup> werden neben den „polnischen Motiven und Bezügen in seinem Werk“<sup>152</sup> auch die osteuropäischen Literaturen, mit denen sich Hein als Dichter, Übersetzer und Herausgeber auseinandergesetzt hatte, exponiert.

---

<sup>143</sup> Vgl. Kelletat 2007b

<sup>144</sup> Ebd. S. 98

<sup>145</sup> Hermes/Muhić 2007, S. 10

<sup>146</sup> Kelletat 1998, S. 153

<sup>147</sup> Ebd. S. 153f.

<sup>148</sup> Vgl. Kelletat 2006c

<sup>149</sup> Ebd. S. 259f.

<sup>150</sup> Vgl. Kelletat 2009

<sup>151</sup> Vgl. Kelletat 2000

<sup>152</sup> Ebd. S. 567

Danach sind Kelletats instruktiver Artikel im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*<sup>153</sup> und seine akribische Bibliografie<sup>154</sup> zu erwähnen, die als Anhang in *Vom Umgang mit Wörtern. Streifzüge und Begleittexte*<sup>155</sup> fortgesetzt wurde.

Jürgen Joachimsthalers luzider Beitrag „*Fluchtfährte*“ *zwischen den Kulturen. Zu Manfred Peter Hein*<sup>156</sup> behandelt Heins intertextuell orientierte Schreibtechnik und er beleuchtet, welche Rolle den Ebenen Text, Raum und Erinnerung zufällt.

Der Aufsatz *Die Semantik des Erinnerns. Verlorene Heimat – mythisierte Landschaften*<sup>157</sup> behandelt die „Vermischung des authentisch Erinnerten mit nachträglich recherchiertem Wissen“<sup>158</sup> in der *Fluchtfährte*.

Es sind noch seine elaborierten Interpretationen der Gedichte *Drehorgel* und *Madrigal*<sup>159</sup> zu erwähnen.

Die litauische Germanistin Sigita Barniškienė beschäftigt sich in ihrer Aufsatzsammlung *Auch ich muß wandern zur Heimat zurück*<sup>160</sup> mit Heins Lyrik. Barniškiėnes Interesse in Bezug auf Hein gilt ausschließlich seiner Lyrik. In ihrem Essay *Junijuliluft und herbherber Herbst. Das Wortspiel in Manfred Peter Heins Gedichten*<sup>161</sup> untersucht sie am Beispiel der Gedichte *Sterne* und *Märkische Elegie* die Funktionen von Wortspiel, Paronomasie und Homonymie.<sup>162</sup> In einer weiteren Passage beschäftigt sie sich mit Heins Haiku- und Tankagedichten.<sup>163</sup>

Antonín Brousek geht in seinem Aufsatz *Selbst die böhmischen Zwergen jubeln...*<sup>164</sup> auf Hein als Übersetzer tschechischer Lyrik ein. Der Aufsatz versteht sich als Festschrift zum 50. Geburtstag des Dichters.

Giampiero Budetta untersucht in seinem elaborierten Essay *Manfred Peter Heins Dante-Lektüre*<sup>165</sup> die intertextuellen Bezügen zwischen der *Fluchtfährte* und der *Göttlichen Komödie*.

---

<sup>153</sup> Vgl. Kelletat 2007a

<sup>154</sup> Vgl. Kelletat 1991b

<sup>155</sup> Vgl. Kelletat 2006b

<sup>156</sup> Vgl. Joachimsthaler 2005

<sup>157</sup> Vgl. Joachimsthaler 2001 und ders. 2007b

<sup>158</sup> Joachimsthaler 2001, S. 213

<sup>159</sup> Vgl. Joachimsthaler 2011; Er interpretiert in seinem Essay (vgl. ebd. S. 21-28) das Gedicht *Madrigal* aus dem Band *Hier ist gegangen wer* (vgl. HG, S. 38). Das gleichnamige Gedicht aus dem Band *Über die dunkle Fläche* (vgl. ÜF, S. 63), wurde meines Wissens bisher noch nicht analysiert und interpretiert.

<sup>160</sup> Vgl. Barniškienė 2009

<sup>161</sup> Vgl. ebd. S. 200-207 und dies. 2007, S. 182-188

<sup>162</sup> Vgl. Barniškienė 2009, S. 203ff.

<sup>163</sup> Vgl. ebd. S. 205f.

<sup>164</sup> Vgl. Brousek 1981

<sup>165</sup> Vgl. Budetta 2001



In Gunnar Müller-Waldecks Essay *Penner, Hunde, Wölfe oder: Muss man die Abdrift lieben?*<sup>166</sup> werden am Beispiel des Gedichtes *Pennerpavillon* das München-Motiv bei Hein untersucht und dabei Parallelen zwischen Heins Gedicht und Koeppens München-Essay *München oder die bürgerlichen Saturnalien* analysiert.

Klaus Bödl beschreibt im *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*<sup>167</sup> Hein „als Vermittler [...] kleinerer osteuropäischen Literaturen.“<sup>168</sup> Es werden Heins Teilnahmen an den Treffen der Gruppe 47 in den Jahren 1963 und 1964 in Saulgau und im schwedischen Sigtuna erwähnt und seine Tätigkeit als Herausgeber des literarischen Jahrbuches *Trajekt* und der mehrbändigen Buchreihe *Sammlung Trajekt*.<sup>169</sup> Bödl erkennt richtig, dass „Heins jahrzehntelange Auseinandersetzung mit den Dichtungstraditionen, aber auch der Geschichte der finno-ugrischen, baltischen und slawischen Völker hat sich auch in seinen Dichtungen so deutlich niedergeschlagen, dass man Hein wohl als einen osteuropäischen Autor deutscher Sprache bezeichnen kann.“<sup>170</sup> Der Artikel schließt mit einer bis dato kompletten Werkangabe, die nicht nur Heins Prosa und Lyrik berücksichtigt, sondern auch seine Übersetzungen und Projekte an denen er als Herausgeber oder Redakteur mitgewirkt hatte.

Wenig ergiebig und mit eklatanten biografischen Fehlern behaftet, ist der Artikel in Walther Killys *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*.<sup>171</sup> Völlig unverständlich ist die Behauptung, wonach in Heins Lyrik „Geschichte als [...] blutiges Schlachtfeld“ erscheine und „visionäre Beschwörung nordosteuropäische Landschaften“<sup>172</sup> sei.

Schließlich ist noch auf Einzelinterpretationen von Heins Gedichten hinzuweisen: von Marie Luise Kaschnitz<sup>173</sup> *Lauffeuer*, von Peter Horst Neumann<sup>174</sup> *An Staubkörnern aufgespannte Drachen* aus dem Band *Gegenzeichnung* und von Klaus von Schilling<sup>175</sup>, der auf Parallelen zwischen Heins Lyrik und György Kurtágs Musik hinweist.

In der Sekundärliteratur überwiegt die Konzentration auf das Prosabuch *Fluchtfährte* und da insbesondere auf das Darkehmen-Ozersk-Motiv. Beachtet werden ebenfalls exemplarisch ausgewählte Gedichte, insbesondere aus dem Band *Gegenzeichnung. Gedichte 1962-1982*.

<sup>166</sup> Vgl. Müller-Waldeck 2006

<sup>167</sup> Vgl. Bödl 2003; In diesem Artikel wird das Geburtsdatum des Dichters fälschlicherweise mit dem 25.03.1931 angegeben.

<sup>168</sup> Ebd. S. 508

<sup>169</sup> Vgl. ebd.

<sup>170</sup> Ebd. S. 509

<sup>171</sup> Vgl. Killy 2005 [CD-ROM]

<sup>172</sup> Vgl. ebd. (o. Seitenangabe)

<sup>173</sup> Vgl. Kaschnitz 1976

<sup>174</sup> Vgl. Neumann (o. J.)

<sup>175</sup> Vgl. von Schilling 2011

Von einigen wenigen Ansätzen abgesehen, kann von einem ernsthaft betriebenen Forschungsinteresse an Heins facettenreichen Werk noch nicht gesprochen werden. Über Heins Ort im literarischen Feld besteht ebenfalls noch keine Klarheit. Bisher wird er pauschal als *Hermetiker* etikettiert, ohne jedoch seine Beziehung zu, wie seine Abgrenzung von der deutschen (Neo-) Avantgarde zu erwähnen. Einen wichtigen Ansatzpunkt hierzu bietet seine Tätigkeit als Übersetzer, Dramaturg und Autor von Hörspielen in den 1960er Jahren für den damaligen SDR in Stuttgart. Die behauptete Abgrenzung Heins im Hinblick zu den organisierten Vertriebenen, wurde in der Forschung lediglich unter politischen Aspekten diskutiert. Eine literaturwissenschaftliche Analyse, welche Heins Verortung innerhalb der doch relativ heterogenen Nachkriegsostpreußenliteratur ermöglichen würde, fehlt noch.

Die Fragestellung dieser Studie richtet sich auf zwei Perspektiven, aus denen Heins Gesamtwerk analysiert werden soll.

Die dort stark präsente Kategorie *Raum*, lässt sich nicht als reine Beschreibung kategorisieren. Sie kann als „räumliche Verortung historischer Ereignisse“<sup>176</sup> verstanden werden und fungiert als „als Symbol, Allegorie und Assoziationstimulus.“<sup>177</sup> Der *Raum* ist nicht nur bloße Darstellung der inneren und äußeren Topografie, sondern erfüllt, so die These, die Funktion eines Palimpsestes. In Heins „Anschauung und Wahrnehmung eines Ortes fallen individuell-subjektive und komplexe kulturelle oder historisch tradierte Bedeutungen zusammen.“<sup>178</sup> Die Orte werden zu „Orten des Gedächtnisses“<sup>179</sup>, im Sinne von Renate Lachmann ist Literatur „mnemonic art par excellence“<sup>180</sup> und die Intertextualität ist „the memory of the text is formed by the intertextuality of its references.“<sup>181</sup> Die Intertextualität des literarischen Raumes und die damit verbundene Wiedergabe und Inszenierung der *Orte des Gedächtnisses* soll auf „eine konstruktive, oft konflikthafte Aushandlung von Orten des kollektiven Gedächtnisses“<sup>182</sup> untersucht werden. In Heins Werk werden „historisch kulturelle Gemengelagen mit ihren Austausch- und Transaktionsbewegungen deutlich.“<sup>183</sup> Heins Texten kann man nur dann gerecht, wenn sowohl ihre textuelle Eigenart als auch ihre geschichtliche Kontextualität berücksichtigt werden. Intertextualität wird in einem weit gefassten Sinne, als eine Relation zwischen Raum und Text verstanden, denn „Raum verwandelt sich in Text, in Erzählung, Erklärung und Deutung des Raums. Semiosphären umgeben den Betrachter mit

---

<sup>176</sup> Hallet/Neumann 2009, S. 12

<sup>177</sup> Hoffmann 1978, S. 267

<sup>178</sup> Hallet 2009, S. 101f.

<sup>179</sup> Vgl. Neumann/Nünning 2007, S. 12f.

<sup>180</sup> Lachmann 2008, S. 301

<sup>181</sup> Ebd. S. 304

<sup>182</sup> Rupp 2009, S. 182

<sup>183</sup> Voßkamp 2008, S. 80

Zeichen- und Bedeutungsträgern, die ihn im Idealfall vollständig in das von diesen evozierten Weltbild einhüllen.“<sup>184</sup> Die thematisierten Gedächtnisräume sollen in ihrer Struktur als Palimpseste analysiert werden und die mit ihnen verbundene Inszenierung des Erinnerten zu explizieren. In dem Sinne konstatiert Aleida Assmann, dass

ganz Europa nach dem Zweiten Weltkrieg mit Erinnerungsorten überzogen ist, hat nichts mit Modernisierung zu tun, sondern mit dem Gewaltregime des Nationalsozialismus und der planmäßigen Massenvernichtung. Die Vernichtungslager sind traumatische Orte, weil der Exzess der dort verübten Gräueltaten menschliches Fassungs- und Darstellungsvermögen sprengt. Durch sie sind heute überall dort Gedenk- und Erinnerungsorte entstanden [...]. Traumatische Orte, Erinnerungsorte und Generationsorte überlagern sich in dieser **Gedächtnislandschaft wie die Schriftzüge in einem Palimpsest.**<sup>185</sup>

Wie sich noch zeigen wird, erstrecken sich die bei Assmann in Europa lokalisierten *Erinnerungsorte* bei Hein auch auf außereuropäische Orte. Sie sollen deshalb auch aus der transnationalen Perspektive beleuchtet werden. *Räume* sind in Heins Werken stets *real and imagined*<sup>186</sup>, d. h. sowohl materiell als auch symbolisch zu betrachten. Beiden Paradigmen treten zueinander in stete Interaktion. Die Intertextualität als Inszenierung des Erinnerten ist ein Merkmal einer (neo-)avantgardistisch inspirierten Schreibweise.

---

<sup>184</sup> Joachimsthaler 2008, S. 41

<sup>185</sup> A. Assmann 1999, S. 339 (Herv. d. Verf.)

<sup>186</sup> Vgl. Soja 1996

## II Theoretische Grundlagen

### 2 Raumsemantik

Der Raum wird in Heins Werk nicht nur als „Ort der Handlung, sondern stets [als] kultureller Bedeutungsträger verstanden.“<sup>1</sup> Stefanie Rölfke stellt fest, dass „Räume in literarischen Werken [...] keinesfalls immer bzw. nie rein fiktiv sind, sondern sie werden maßgeblich [...] von außerliterarischen Raumkonzeptionen, beispielsweise der Naturwissenschaften, Philosophie [...]geprägt.“<sup>2</sup> Literarische Raumkonzeptionen werden weniger durch den „real-physikalische[n] Raum, als vielmehr [durch] den Raum einer konstruierten und determinierten sowie historisch wandelbaren Kategorie“<sup>3</sup> geprägt.

Hallet und Neumann fragen, was die Literaturwissenschaft unter dem Begriff *Raum* genau versteht<sup>4</sup> und antworten lapidar: „vieles – und viel Verschiedenes.“<sup>5</sup>

Der Begriff *Raum* war in der deutschen Germanistik lange Zeit umstritten.<sup>6</sup> Dies war zunächst die Folge von Josef Nadlers Versuchen, „aus den ‚deutschen Stämmen und Landschaften‘ ein völkisches Konzept eines regional in sich stark ausdifferenzierten ‚deutschen Volkes‘ zu entwickeln, das durch die Gleichsetzung von ‚Stämmen‘ und ‚Landschaften‘ eine biologische Färbung gewann, die sich im Laufe der Jahre immer stärker an rassistische und nationalsozialistische Vorstellungen anpasste.“<sup>7</sup> Nicht zuletzt trug Hans Grimms Roman *Volk ohne Raum* mit dem prekären Postulat „der deutsche Mensch braucht Raum um sich Sonne über sich und Freiheit in sich, um gut und schön zu werden“<sup>8</sup> dazu bei, dass das als Begründung für den Eroberungsfeldzug im Osten gebrauchte Schlagwort nach 1945 dafür sorgte, dass das Thema *Raum* als „unangenehm“<sup>9</sup> empfunden wurde. Erst mit dem Paradigmenwechsel in den Kultur- und Sozialwissenschaften Ende der 1980er Jahre und der „Proklamation eines transdisziplinären *spatial turn*“<sup>10</sup> trat eine Wende ein, mit der zugleich eine neue, ideologiefreie Betrachtung und Definition des Begriffes *Raum* einherging. Durch den *spatial turn* wurde in der Wissenschaft ein Bewusstsein für Raumkonstruktionen geweckt, sodass

---

<sup>1</sup> Hallet/Neumann 2009, S. 11

<sup>2</sup> Rölfke 2007, S. 26

<sup>3</sup> Ebd. S. 28

<sup>4</sup> Vgl. Hallet/Neumann 2009, S. 11

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. Joachimsthaler 2008, S. 9

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Grimm 1932, S. 10f.

<sup>9</sup> Joachimsthaler 2008, S. 9

<sup>10</sup> Hallet/Neumann 2011, S. 11

für die Literaturwissenschaften [...] der *spatial turn* insofern zentral [ist], als der Auffassung von Raum als kultureller Produktion die Annahme zugrunde liegt, dass die Semantik kultureller Räume wie etwa Landschaften, Städte, Architekturen, Territorien oder Grenzziehungen nicht selbstverständlich gegeben ist, sondern aus sprachlich kodierten Bedeutungszuschreibungen hervorgeht. Literarische Texte können in diesem Sinne daraufhin befragt werden, inwieweit sie auf der symbolischen Ebene der Raumpräsentation die Bedeutung von lebensweltlichen Räumen mitkonstruieren oder erst hervorbringen.<sup>11</sup>

Angesichts der augenscheinlichen Diversität dieses Begriffes, dem breiten Spektrum an literatur- und kulturwissenschaftlichen Raumtheorien, ist es sinnvoll, lediglich einen dieser theoretischen Ansätze als Grundlage für die Textanalyse zu gebrauchen. Aufgrund der prägnanten Typologie ist Knut Brynhildsvolls Ansatz gut anzuwenden.

„Zeit und Raum gehören zu den grundlegenden Kategorien nicht nur in den Naturwissenschaften, sondern auch in den Grundwissenschaften“<sup>12</sup>, wie Knut Brynhildsvoll eingangs seiner Abhandlung zutreffend konstatiert. Dichtung gilt als eine Kunstform unter dem Primat des zeitlichen Vollzugs.<sup>13</sup> Das Primat ging auf Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* zurück. Demzufolge ist der Raum konstituierendes Attribut der Malerei, während die „Töne in der Zeit“<sup>14</sup> als bestimmendes Merkmal der Poesie festgesetzt werden: „Es bleibt dabey: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“<sup>15</sup> Gegen Lessing musste sich „jede Neubewertung des ästhetischen Raumes [...] argumentativ behaupten.“<sup>16</sup> Der Raum im literarischen Werk blieb bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts weitgehend unbeachtet. Noch Wilhelm Traugott Krug formulierte stereotyp, dass

Raum und Zeit von jeher ein Stein des Anstoßes für die Philosophen [...] gewesen [sind], während die Mathematiker, unbekümmert um die Frage, was Raum und Zeit seien, sehr leicht damit umsprangen. Sie construirten ohne weiteres ihre Zahlen in der Zeit und ihre Figuren im Raume, und maßen mit Hülfe derselben alles aus, was wir in Raum und Zeit wahrnehmen, und dies mit solcher Evidenz, daß es ihnen hierin niemand gleichtun konnte. Die Philosophen aber, indem sie eben jene Frage sich vorlegten und vorlegen mußten, stellen insgemein nur Hypothesen auf, von denen eine immer seltsamer als die andre war.<sup>17</sup>

Wie kann *literarischer Raum* sinnvoll definiert werden? Brynhildsvoll stellt zunächst fest, „dass der literarische Raum nicht Wirklichkeit *ist*, sondern Wirklichkeit *darstellt*.“<sup>18</sup> Unter *literarischem Raum* sei alles zu verstehen, „was an Welthaltigkeit in das Werk eingegangen ist, darunter die Fülle der Wahrnehmungsobjekte und ihre vielfältigen Relationen zueinander,

---

<sup>11</sup> Bock 2009, S. 281f.

<sup>12</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 1

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Lessing 2006, S. 68

<sup>15</sup> Ebd. S. 78

<sup>16</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 7

<sup>17</sup> Krug 1969, S. 426

<sup>18</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 7f (Herv. im Orig.)

die zusammen einen Weltausschnitt bilden.“<sup>19</sup> In Bezug auf die funktionellen Subjekt/Objekt – Beziehungen unterscheidet er sechs Typen der literarischen Raumkonzeption:

**I.** Der Raum dient lediglich als Kulisse und Folie, gibt den Hintergrund und Rahmen für ein primär-vordergründiges Geschehen von nichträumlichem Charakter ab. Mensch und Raum sind rein sachlich aufeinander bezogen.

**II.** Der Raum nimmt den Charakter einer Schicksalsmacht an, der die Handlungsträger auf Ge-  
deih und Verderb ausgeliefert sind. Er zwingt seinen Bewohnern seine Eigengesetzlichkeit auf.

**III.** Raum und Mensch sind vollständig aufeinander abgestimmt, so daß sie sich gegenseitig  
deuten und erklären, ohne dabei ihre Eigenständigkeit einzubüßen.

**IV.** Der Raum tritt als Resonanzboden für Stimmungen und Emotionen in Erscheinung, wobei  
die Grenzen zwischen Innenwelt und Außenwelt verschwimmen. Man kehrt in sich selbst zu-  
rück und findet dort eine Welt mit erkennbaren Zügen, genauso wie man sich umgekehrt nach  
außen hin wendet und in der Ordnung des Draußen sich selbst wiedererkennt.

**V.** Der Raum wendet sich zum Ausdrucksträger des Subjektiven, wird zum Projektionsbereich  
geistig-gesellschaftlicher Inhalte und verflüchtigt sich mitunter ins Abstrakte oder Phantasti-  
sche.

**VI.** Die Dinge der Außenwelt dienen als Requisite und Bauelemente rein symbolischer oder  
mythischer Weltentwürfe, die das Bestehende in seinem Sosein nicht belassen, sondern es in ein  
Anderssein transformieren und ihm einen tieferen Sinn verleihen.<sup>20</sup>

Von Überschneidungen zwischen den einzelnen Kategorien ist auszugehen. Den ersten Kate-  
gorien liegt „eine gemeinsame Raumauffassung zugrunde“<sup>21</sup>, d. h. der Raum wird hier als  
„autonomer Bezirk“<sup>22</sup> interpretiert, der sich „in seiner literarischen Erscheinungsweise ohne  
weiteres mit erfahrener und erlebter Alltagswirklichkeit identifizieren.“ lässt<sup>23</sup> Die vierte  
Kategorie kann als Übergangsstufe betrachtet werden, bei „der Innen- und Außenwelt mitei-  
nander verschmelzen.“<sup>24</sup> Die beiden letzten Kategorien stellen einen Raumentwurf dar, wel-  
cher „der ausschließlichen Verfügbarkeit eines ‚Schöpfers‘ unterworfen“<sup>25</sup> ist. Der so darge-  
stellte Raum wird metaphorisiert, symbolhafte, allegorische oder mythische Funktionsgebilde  
entstehen.<sup>26</sup>

Brynhildsvolls Typologisierung liegen zwei antagonistische Haltungen zugrunde: Zum ei-  
nen wird „der Raum unmittelbar aus der Nähe der Anschauung gestaltet“<sup>27</sup>, zum anderen  
wird er „lediglich als Medium zur Veranschaulichung eines Nicht-Räumlichen“<sup>28</sup> gebraucht.

---

<sup>19</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 8

<sup>20</sup> Ebd. S. 8f.

<sup>21</sup> Ebd. S. 9

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd. S. 10

<sup>26</sup> Vgl. ebd.

<sup>27</sup> Ebd. S. 11

<sup>28</sup> Ebd.

Brynhildsvoll unterscheidet noch in Anlehnung an Bruno Hildebrand ‚fundamentale‘ und ‚ephemere‘ Erscheinungsweisen des Räumlichen.<sup>29</sup> Im ersten Fall bleiben „die Dingwelt unangetastet und die ursprüngliche Interdependenz zwischen Ich und Welt noch weites gehend gewahrt“<sup>30</sup>, im zweiten Fall hingegen „wird der Außenraum mehr oder weniger seines Eigencharakters beraubt und nach Maßgabe eines ästhetischen Zieles in einen stilisierten oder artifiziellen Raum verwandelt.“<sup>31</sup> Im Weiteren werden noch Erlebnisräume und Gesellschaftsräumen unterschieden.<sup>32</sup> Unter fundamentalen Erlebnisräumen werden solche Räume verstanden, in denen sich „eine eigentliche Befindlichkeit [...] durch das Verwoben sein von Mensch und Raum äußert.“<sup>33</sup> Der Gesellschaftsraum entsteht hingegen beim „Raumbezug unabhängig von Entwurf der jeweiligen Menschen.“<sup>34</sup> Brynhildsvoll nennt an dieser Stelle in Anlehnung an Hildebrand das Beispiel Theodor Fontane, der als Autor vor der Niederschrift regelrechte Lageskizzen und Handzeichnungen mit genauen Angaben anfertigte.<sup>35</sup>

Wird der Begriff des literarischen Raumes von seiner Funktion her definiert, so wird nicht „zwischen ‚Erlebnisraum‘ und ‚Gesellschaftsraum‘, sondern zwischen Räumen, die durch ihre literarische Verarbeitung in ihrem autonomen Status im Wesentlichen unangetastet bleiben und solchen, die nur dem Anschein nach eigenständig sind, während sie intentional auf ganz andere Sinnbereiche hin funktionieren“<sup>36</sup>, differenziert.

Mit Bezug auf Lessing, fragt Brynhildsvoll, wie räumliche Vorstellungen in ein organisiertes Medium zu transformieren sind. Produktionsästhetisch müsse „der herkömmliche Sukzessionszwang der Sprache außer kraft gesetzt werden.“<sup>37</sup> Dann muss „der Rezipient dazu anerzogen werden, die Textelemente ‚as juxtaposed in space rather than unrolling in time‘ wahrzunehmen.“<sup>38</sup> Endlich bleibt es dem Rezipienten selbst überlassen, „die internen Referenzen und reflexive Bezüge der räumliche nebeneinander gestellten Wortgruppen von der Einheit des ganzen Sprachmusters her unter Hinanstellung der unmittelbaren Bezugnahme auf extratextuelle Objekte [...] zu knüpfen.“<sup>39</sup> Brynhildsvoll geht davon aus, dass es darum geht, „die Aufbrechung der Zeitstruktur der Sprache durch ein Aufoktroieren von Relationen [ist], die Lessing zufolge der Erscheinungsweise pikturaler Kunstäußerungen eigen sind.“<sup>40</sup>

---

<sup>29</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 11

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Vgl. ebd. S. 11f.

<sup>33</sup> Ebd. S. 12

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Vgl. ebd. S. 14, Verweis 4

<sup>36</sup> Ebd. S. 15

<sup>37</sup> Ebd. S. 19

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd.

Multiperspektivität und Simultaneität sind Merkmale des *literarischen Raumes*. Sie erlauben es, die Dinge „ohne Substanzverlust auf die virtuellen Möglichkeiten ihres semantischen und konnotativen Spektrums“<sup>41</sup> zu überprüfen. Das konkrete Beispiel ist eine, in einem Gedicht symbolisch entworfene Landschaft, die ihren natürlichen Charakter behielt. Dadurch handelt es sich um „zwei simultan einander überlagernde Landschaften, um Landschaften, die doppelexponiert sind, in denen die erlebte und die intellektuell verarbeitete Raumperspektive synoptisch integriert sind.“<sup>42</sup> Dieses Charakteristikum ist vielen Gedichten Heins eigen.

Der Themenkomplex *Gedächtnis und Erinnerung*, hat sich v. a. seit den 1980er Jahren in kulturwissenschaftlichen Diskursen etabliert. Aleida Assmann untersucht in ihrem Buch *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* „de[n] Übergang von der Erinnerung als eine Kunst zur Erinnerung als eine Kraft.“<sup>43</sup> Sie unterscheidet zwischen dem Gedächtnis als *ars* und dem Gedächtnis als *vis*. Als *ars* bezeichnet sie das **Speichern**, „jedes mechanische Verfahren [...], das die Identität von Einlagerung und Rückholung anzielt.“<sup>44</sup> Dieses Modell geht auf die antike Mnemotechnik zurück.<sup>45</sup> Zur Verbildlichung dieses Modells bedient sich Assmann eines modernen Beispiels: Das Gedächtnis erscheint als Wissensspeicher, ähnlich einer Festplatte, in dem Informationen gespeichert und wieder aufgerufen werden können.<sup>46</sup> Gedächtnis als *vis* hingegen bezeichnet „[d]ie identitätsstiftende Erinnerung.“<sup>47</sup> *Ars* bedeutet demnach **speichern**, *vis* hingegen **erinnern**. Mit dem Gedächtnis als *vis* akzentuiert Assmann „die Dimension der Zeit und ihre transformierende Wirkung auf die Gedächtnisinhalte.“<sup>48</sup> Dabei geschieht „der Akt des Speicherns gegen die Zeit und das Vergessen, deren Wirkung mit Hilfe bestimmter Techniken außer Kraft gesetzt werden.“<sup>49</sup> Allerdings impliziert der Akt des Erinnerns zugleich das Vergessen, denn „Erinnern und Vergessen [greifen] stets untrennbar ineinander.“<sup>50</sup> Es liegt auf der Hand, dass aus der Fülle vom Erinnernden, nur einige Elemente in der gegenwärtigen Situation ausgewählt werden können. Assmann modifiziert weiter, indem sie Funktions- und Speichergedächtnis einbindet. **Speichergedächtnis** ist „ein Gedächtnis zweiter Ordnung, ein Gedächtnis der Gedächtnisse, das in sich aufnimmt, was seinen vitalen Bezug zur Gegenwart verloren hat.“<sup>51</sup> Gleichzeitig bildet das Speichergedächtnis jene „amorphe Masse“, jene[n] Hof ungebrauchter, nicht-amalgierter

---

<sup>41</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 19

<sup>42</sup> Ebd. S. 22

<sup>43</sup> A. Assmann 1999, S. 89

<sup>44</sup> Ebd. S. 28

<sup>45</sup> Vgl. ebd.

<sup>46</sup> Vgl. ebd.

<sup>47</sup> Ebd. S. 29

<sup>48</sup> Erll 2005, S. 31

<sup>49</sup> A. Assmann 1999, S. 29

<sup>50</sup> Ebd. S. 30

<sup>51</sup> Ebd. S. 134



Erinnerung, der das Funktionsgedächtnis umgibt.<sup>52</sup> Das Speichergedächtnis bildet den Hintergrund des Funktionsgedächtnisses. In Anlehnung an Nietzsche, Halbwachs und Nora, die „den konstruktivistischen, identitätssichernden Charakter der Erinnerung gegenüber einer objektiven und neutralen Geschichtswissenschaft affirmieren“<sup>53</sup>, verortet sie die „Leitpositionen“<sup>54</sup> des Gedächtnisses in den beiden Begriffen „verkörpert“ und „entkörper“<sup>55</sup>, die sie zu den Termini „bewohnt“ und „unbewohnt“<sup>56</sup> modifiziert. Das *bewohnte Gedächtnis* kann demnach „mit einem Träger, der eine Gruppe, eine Institution oder ein Individuum sein kann, verbunden werden“<sup>57</sup>, „schlägt eine Brücke über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“<sup>58</sup> Es „verfährt selektiv“<sup>59</sup> und „vermittelt Werte, aus denen sich Identitätsprofil und Handlungsnormen ergeben.“<sup>60</sup> Das *unbewohnte Gedächtnis* ist hingegen „losgelöst von einem spezifischen Träger“<sup>61</sup>, „trennt radikal Vergangenheit von Gegenwart und Zukunft.“<sup>62</sup> Die scheinbar dualistische Unterscheidung zwischen den Modi Speicher- und Funktionsgedächtnis erklärt die „Wandlungsmöglichkeiten und –prozesse des kulturellen Gedächtnisses.“<sup>63</sup> Assmanns Unterscheidung zwischen beiden Modi des Gedächtnisses ermöglicht eine deutliche Abgrenzung zum *Traditionsbegriff*. Jan Assmann sieht den Unterschied zwischen Tradition und kulturellem Gedächtnis sowohl „im Modus der Potentialität als Archiv, als Totalhorizont“, als auch im „Modus der Aktualität.“<sup>64</sup>

Der polnische Historiker Robert Traba konstatiert, dass „Gedächtnis- und Erinnerungsorte [...] zwei so häufig verwendete Begriffe [sind], dass ihre Definition jedoch nicht eindeutig ist. Jeder definiert sie auf seine Art“<sup>65</sup>, sodass die scheinbare Unschärfe des Begriffes nach Konkretisierung verlangt.

Die wohl gängigste Definition des Begriffes *Erinnerungsort*<sup>66</sup> geht auf den französischen Historiker Pierre Nora und sein Monumentalwerk *Les lieux de mémoire* zurück.<sup>67</sup> Noras Werk entstand in einer Zeitspanne von mehr als zehn Jahren. Tilmann Robbe resümiert: „Angelegt

---

<sup>52</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 136

<sup>53</sup> Ebd. S. 133

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Erll 2005, S. 32

<sup>64</sup> J. Assmann 1988, S. 13

<sup>65</sup> Traba 2012, S. 24

<sup>66</sup> In Anlehnung an Nora beschäftigen sich mit dem Begriff *Erinnerungsort* u. a. François/Schulze in ihrem Werk *Deutsche Erinnerungsorte*. Vgl. François/Schulze 2001-2003.

<sup>67</sup> Vgl. Nora 1984-1993

mit einem höchst kritischen, man könnte fast sagen kulturpessimistischen Impetus, wird es im Bereich der Wissenschaft Teil der gesellschaftlichen Gedächtniswelle, die es doch kritisch durchleuchten wollte.<sup>68</sup> *Les lieux de mémoire* ist im eigentlichen Sinne eine Sammlung „über bestimmte Elemente französische[r] Kultur, die zwar für Aspekte einer gemeinsamen Vergangenheit stehen, in ihrer Vielfalt aber kein verbindliches Gesamtbild der Erinnerung ergeben.“<sup>69</sup> Im Kern der theoretischen Vorüberlegungen stehen drei Dimensionen der Erinnerungsorte, eine materielle, eine funktionale und eine symbolische Dimension.<sup>70</sup> Die materielle Dimension umfasst „kulturelle Objektivationen“<sup>71</sup> im weitesten Sinne. Nora zählt „fassbare“ Gegenstände wie Bücher oder Gemälde, aber auch „nichtfassbare“ Gegenstände wie z. B. Schweigeminuten dazu.<sup>72</sup> Die funktionale Dimension muss in der Gesellschaft eine Funktion erfüllen. Nora nennt als Beispiel die *Histoire de France* von Ernest Lavise, die in Frankreich als Schulbuch im erheblichen Maß den Geschichtsunterricht bestimmte. Die symbolische Dimension hat nach Nora eine „symbolische Funktion.“<sup>73</sup> Dies ist der Fall, wenn „Handlungen zum Ritual werden oder Orte mit einer symbolischen Aura“<sup>74</sup> umgeben sind. Erst durch die „intentionale symbolische Überhöhung“<sup>75</sup> wird ein Gegenstand der Kultur zum Erinnerungsort. Die Charakteristika *symbolische Dimension* und *Intentionalität* stellen für Nora die Unterscheidungsmerkmale zu anderen Objektivationen dar:

Am Anfang muss es einen Willen geben, etwas im Gedächtnis festzuhalten. Gäbe man das Prinzip dieser Vorgängigkeit auf, würde man schnell von einer enggefassten Definition [...] zu einer möglichen, aber unscharfen Definition ableiten, die theoretisch jedes einer Erinnerung würdige Objekt einschliesse.<sup>76</sup>

Ein *Ort* kann bei Nora nicht nur ein konkreter geografischer Ort sein, sondern ebenso eine mythische Gestalt, ein Ereignis, ein Begriff, ein Kunstwerk oder eine Institution. Gemeinsam ist ihnen ihre besonders aufgeladene, symbolische Bedeutung, die für eine bestimmte Gruppe eine identitätsstiftende Funktion erfüllt.

---

<sup>68</sup> Robbe 2009, S. 81  
<sup>69</sup> Erll 2005, S. 23 (Herv. getilgt)  
<sup>70</sup> Vgl. Nora 1998, S. 32  
<sup>71</sup> Erll 2005, S. 24  
<sup>72</sup> Vgl. Nora 1998, S. 24  
<sup>73</sup> Ebd. S. 32  
<sup>74</sup> Ebd.  
<sup>75</sup> Ebd.  
<sup>76</sup> Ebd.

## 2.1 Intertextualität

Intertextualität ist eine wichtige Schreibstrategie in Heins Werken. Im Mittelpunkt der gegenwärtigen Intertextualitätsdebatte stehen vier Positionen, die „die fundamentalen Parameter für die Diskussion eines intertextuell gefassten Gedächtniskonzeptes bereitstellen“:<sup>77</sup>

1. Bachtins Konzept der Dialogizität
2. Die Gleichsetzung von Kultur und Semiose im Poststrukturalismus
3. Intertextualität als literarisches Verfahren. Sie besteht aus drei Konzeptvarianten:
  - Die rhetorische Intertextualitätspoetik beschreibt die Textreferenz im Sinne von *similitudo* (Gedanke oder Ähnlichkeit), *aemulatio* (wetteiferndes Überbieten) und *imitatio* (Original und Nachahmung).
  - Die hermeneutische und strukturalistische Intertextualitätspoetik widmet sich primär narrativen Verfahrensbeschreibungen.
  - Die rezeptionstheoretische Intertextualitätspoetik argumentiert, dass Texte nicht einfach in andere Texte hereingespielt werden. Der Vorgang ist zugleich angeeigneter, umgesetzter, im Sinn oder Imagination überführter Text, den der Leser als Intertexter konkretisieren muss.
4. Intertextualität und Kultursemiotik.<sup>78</sup>

Für die vorliegende Arbeit ist Intertextualität als literarisches Verfahren von zentraler Bedeutung. Dies beruht auf der Annahme, dass Literatur nur in einem diachronen Zusammenhang begreifbar wird.<sup>79</sup>

Das Konzept *Gedächtnis der Literatur* verweist „auf die Vorstellung von einem innerliterarischen Gedächtnis, einem Gedächtnis des Symbolsystems Literatur, das sich in einzelnen Texten manifestiert.“<sup>80</sup> Intertextualität bedeutet nichts anderes als eine Relation zwischen Texten; eine Festlegung dieser Relation hängt jedoch stark von der „ihr zugrunde gelegten Texttheorie, ihren theoretisch-methodologischen Implikationen und von der daraus resultierenden Bestimmung des Textbegriffs selbst.“<sup>81</sup> Gérard Genette hat in *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*<sup>82</sup> die Typologisierung<sup>83</sup> intertextueller Beziehungen systematisiert. Die engere Auffassung von Intertextualität geht davon aus, dass ein Text dann als intertextuell gilt, wenn „ein Autor bei der Abfassung seines Textes nicht nur andere Texte bewusst verwendet, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen

<sup>77</sup> Vgl. Scheiding 2005, S. 57

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Erll 2005, S. 64

<sup>80</sup> Ebd. (Herv. getilgt)

<sup>81</sup> Holthuis 1993, S. 29

<sup>82</sup> Vgl. Genette 1993

<sup>83</sup> Vgl. hierzu z. B. die Arbeiten von Jörg Helbig (1996); Peter Stocker (1998) und Susanne Holthuis (1993). Zur Typologisierung des Intertextualitätsbegriffs vgl. auch Seljak 2010.

Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.<sup>84</sup> Das weicht von der traditionellen Einflussforschung ab. Dabei geht es in erster Linie darum, Quellen, die in einem bestimmtem Text verarbeitet worden sind, zu identifizieren, so betont die intertextuelle Fragestellung das Moment einer Interaktion zwischen den Texten, d. h., dass „bei der Intertextualität *explizit* von einer wechselseitigen Beeinflussung von Prä- und Posttext ausgegangen wird.“<sup>85</sup> Intertextualität wird auf nachweisbare Bezüge eingengt und dadurch operationalisierbar.<sup>86</sup> In der vorliegenden Studie wird daher auf die hermeneutischen und strukturalistischen Intertextualitätskonzepte zurückgegriffen. Diese versuchen „Intertextualität als begrenztes Verfahren innerliterarischer Sinnbildung zu fassen und halten an einem traditionellen Verständnis [...] fest.“<sup>87</sup> In dieser Arbeit wird insbesondere das von Broich und Pfister<sup>88</sup> ausgearbeitete Modell angewandt.

Broich und Pfister entwickelten eine Skala intertextueller Bezüge und sie unterscheiden dabei zwischen verschiedene Kriterien. Die von ihnen ausgearbeiteten Kriterien dienen innerhalb der Skalierung zur Interpretation von Messwerten. Demnach nimmt mit „der Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge“<sup>89</sup> die Intensität von Intertextualität zu, ebenso mit der „Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte.“<sup>90</sup> Broich und Pfister leiten daraus sechs Kriterien zur Messbarkeit der intertextuellen Intensität ab:

- **REFERENZIALITÄT:** Der Verweis eines Textes auf einen anderen Text, indem der Bezug „bloß[ge]legt“<sup>91</sup> wird.
- **KOMMUNIKATIVITÄT:** Der „Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst.“<sup>92</sup>
- **AUTOREFLEXIVITÄT:** Die Intensität der Intertextualität wird gesteigert, sobald der Texte sich selbst reflektiert, „d. h. ihre Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie thematisiert, ihre Voraussetzungen und Leistungen rechtfertigt oder problematisiert.“<sup>93</sup>
- **STRUKTURALITÄT:** Dabei handelt es sich um syntagmatische Integration der Prätexte in den Text: „Nach diesem Kriterium ergibt sich das bloß punktuelle und beiläufige Anzitieren von Prätexten einen nur geringen Intensitätsgrad der Intertextualität, während wir uns in dem Maße dem Zentrum maximaler Intensität nähern, in dem ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird.“<sup>94</sup>

<sup>84</sup> Broich/Pfister 1985, S. 31

<sup>85</sup> Seljak 2010, S. 78 (Herv. d. Verf.)

<sup>86</sup> Vgl. Broich/Pfister 1985, S. 31

<sup>87</sup> Martínez 2008, S. 442

<sup>88</sup> Vgl. Broich/Pfister 1985

<sup>89</sup> Ebd. S. 30

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Ebd. S. 26

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Broich/Pfister 1985, S. 26

<sup>94</sup> Ebd. S. 28

- **SELEKTIVITÄT:** Auswahl und Hervorhebung, die dafür sorgt „wie exklusiv oder inklusiv der Prätext gefaßt ist, d. h. auf welchem Abstraktionsniveau er sich konstituiert.“<sup>95</sup>
- **DIALOGIZITÄT:** „Dieses Kriterium besagt, daß – wie immer *ceteris paribus* – ein Verweis auf vorgegebene Texte oder Diskursysteme von um so höher intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.“<sup>96</sup>

Die Skalierungskategorien werden mit den Markierungen intertextueller Bezüge verbunden. Damit ist der Kommunikationsprozess markiert. Der intertextuelle Bezug wird vom Autor bewusst hergestellt; vom Rezipienten wird erwartet, dass er diesen Bezug erkennt. Die Stärke der Markierung ist von Zahl, Explizitheit und Lokalisierung abhängig. Die sog. *Signalschwelle*<sup>97</sup> ist von der Belesenheit des Rezipienten abhängig. Die drei Formen des Textbezuges lassen sich wie folgt umschreiben

- **AUTOTEXTUALITÄT:** Ein Text bezieht sich auf sich selbst.
- **INTRATEXTUALITÄT:** Ein Text bezieht sich auf eine oder mehrere Texte desselben Autors, z. B. auf Vor- und Nachworte, Briefe Erläuterungen etc.
- **INTERTEXTUALITÄT:** Ein Text bezieht sich auf Texte anderer Autoren.<sup>98</sup>

Es wird zwischen *Einzeltextreferenz* und *Systemreferenz* unterschieden. Bezieht sich ein Text „auf einen einzigen Prätext oder mehrere Prätexte“<sup>99</sup> oder ist „der Bezug auf einen bestimmten Prätext dominant.“<sup>100</sup>

Mit Klassen von Systemreferenz werden *Textkollektiva*, *Diskurstypen*, *Mythen* und *Archetypen* und *Gattungen* genannt. In der ersten Kategorie verschalten Figuren und Topoi wie ein Relais mehrere Texte zum einzigen Prätext, auf den ein neuer Text dann referieren kann. Broich und Pfister nennen hier als Beispiel das Kaspar-Hauser-Narrativ.<sup>101</sup>

Die *Diskurstypen* führen indes in die „Randzone der Intertextualität“,<sup>102</sup> denn

die am weitesten gefaßte Systemreferenz in unserem Sinn ist der Bezug auf die sprachlichen Codes und Normsysteme der Textualität. Jeder sprachliche Text ist sprachlicher Konstrukt und als textuelle Einheit prinzipiell auf alle anderen zu beziehen, steht er doch mit ihnen in Verbin-

<sup>95</sup> Broich/Pfister 1985, S. 28

<sup>96</sup> Ebd. S. 29

<sup>97</sup> Diesen Begriff verwenden Broich und Pfister in Anlehnung an Rainer Warning. *Signalschwelle* bedeutet die Markierung eines Prätextes.

<sup>98</sup> Vgl. Broich/Pfister 1985, S. 50

<sup>99</sup> Ebd.

<sup>100</sup> Ebd. S. 51

<sup>101</sup> Vgl. ebd. S. 53

<sup>102</sup> Ebd.

dung, wenn hier auch sehr abstrakten und allgemeinen, Similaritätsrelation gleicher oder ähnlicher textkonstitutiver sprachlicher Normsysteme.<sup>103</sup>

Die dritte Klasse bildet die Systemreferenz auf *Mythen und Archetypen*, weil der Mythos per se ein System darstellt und dadurch nie auf einen einzigen Text referieren kann:

Der Mythos ist ja an sich schon ein intertextuelles Phänomen, da seine Urgestalt wie sie in Riten und mündlichen Erzähltraditionen lebte, uns überhaupt nur noch aus dem Variantenspiel späterer schriftlicher Fassungen rekonstruierbar ist, und ebenso auch ein Archetypus nur als gemeinsame Matrix mehrerer Mythen erschließbar.<sup>104</sup>

Die Systemreferenz *Gattungen* ist an literarische Gattungen gebunden (z. B. Novelle, Roman etc.). Dabei bildet die Beobachtung, dass Gattungen aus Texten bestehen, „die ihren Zusammenhang als Reihe oder Gruppe dadurch erhalten, daß sie aufeinander bezogen sind“<sup>105</sup>, das systematische Fundament der Überlegungen. Der Bezug auf andere Texte wird „in der Regel durch deutliche, von jedem Rezipienten zu lesende Signale und Markierungen“<sup>106</sup> angedeutet.

---

<sup>103</sup> Broich / Pfister 1985, S. 53

<sup>104</sup> Ebd. S. 56

<sup>105</sup> Ebd. S. 59

<sup>106</sup> Ebd.

### III Inszenierung des Erinnerten in der Prosa

#### 3 Ostpreußen als autobiografischer Heimat- und Erinnerungsraum

Dietmar Albrecht konstatiert, dass

Gedächtnisorte der Literatur uns das Erinnern erleichtern. Sie fordern uns heraus, setzen unser Denken in Bewegung. Sie machen uns vertraut mit einer Landschaft, einer Region, ihren Menschen und ihrer Kultur. An solchen Orten des Erinnerns verdichtet sich Raum und Zeit. Solche Erinnerung stiftet individuelles und kollektives Selbstbewusstsein. Sie ist das Fundament unserer Gegenwart.<sup>1</sup>

Der Raum in Heins Prosa ist nicht als bloßer struktureller Rahmen zu verstehen, sondern als Erzählgegenstand und Katalysator für die erinnerte Geschichte. Die geografischen Orte werden in der Trilogie *Fluchtfährte – Nördliche Landung – Der Exulant* als Mittel der individuellen und kollektiven Erinnerung gebraucht. Es kann Jan Assmanns Postulat angewandt werden, wonach „das ursprünglichste Medium jeder Mnemotechnik die Verräumlichung“<sup>2</sup> ist.

In Heins Prosa nimmt der Referenzraum Ostpreußen einen bedeutenden Rahmen ein. Es werden folgende topografische Erinnerungsräume und –orte analysiert: Ostpreußen und Finnland als geografische Räume und Orte, die unter die Kategorie der Mythischen- und Erinnerungsräume fallen. Die Zuordnung zu einer bestimmten Kategorie erfolgt nach der Gewichtung einer bestimmten Relevanz. Nicht zu vernachlässigen sind die in der *Nördliche Landung* und *Dem Exulant* thematisierten Räume.

Ostpreußen wird als Ort der Kindheit evoziert. Die Orte heißen Darkehmen, Labiau, Kurische Nehrung, die Marienburg, Potrimposberg und Rombinus. Sie werden keinesfalls emphatisch überhöht, obschon sie als „Ausdrucksträger des Subjektiven“<sup>3</sup> aufgefasst werden. Raum als *Ausdrucksträger des Subjektiven* fördert zahlreiche Problematiken zutage, die den *überschriebenen* Orten anhaften: Die Trauer über den Heimatverlust und zugleich die Benennung der Ursachen für diesen Verlust. Diese Tatsache widerspricht die These wonach die „Heimaten im Kopf“<sup>4</sup> und die „Topografien des Verlustes“<sup>5</sup> eine „Typologie der ‚heilen Welt‘, der intakten Welt vor der Zerstörung“<sup>6</sup> und „die Geschichte der Zerstörung und Verwüstung und der Blick auf die entleerte Landschaft“<sup>7</sup> darstellen. Dem ist insofern zuzustimmen, da Ost-

---

<sup>1</sup> Albrecht 2005a, S. 13

<sup>2</sup> J. Assmann 2005, S. 55

<sup>3</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 9

<sup>4</sup> Schlögel 2004, S. 135

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

preußen in der Nachkriegsliteratur häufig in dieser Art dargestellt wurde.<sup>8</sup> Die Darstellung eines vermeintlich idyllischen Ortes, der am Kriegsende untergegangen war, wurzelt in einer bestimmten Auffassung des Heimatbegriffs, dessen zentrale Schlagworte *Heimatboden*, *Volksboden* oder *Volksheimat* sind. Diese Schlagworte gehörten zum Repertoire der Blut- und Boden-Ideologie. Sie zielte auf „den Zusammenhang von Territorium, Volk und Heimat.“<sup>9</sup> Diese Ideologie bringt „die Dämonisierung eines bestimmten Stücks Erde mit sich.“<sup>10</sup> Heimat wird zu einer „in Gefühl und Geist verwandelte[n] Bodenständigkeit. Durch den Heimatsinn ist der Einzelne, die Familie, die Gruppe einem Stück Erde schicksalhaft verfallen und seelisch unter ihrer Gewalt.“<sup>11</sup> Die Aggressivität dieser Ideologie wird besonders signifikant, wenn ihre Expansionsbestrebungen vergegenwärtigt werden: Die Bindung an Heimat soll nicht auf ein begrenztes Gebiet beschränkt, sondern gemäß der NS-Expansionspolitik noch ausgedehnt werden. „Daher ist es von entscheidender Bedeutung, dass die Inhalte von Heimat auf das ‚Volk‘ zu übertragen, die Wichtigkeit eines großen Lebensraums für das deutsche Volk zu betonen und den traditionellen Anspruch als ‚Heimat‘ zu begründen.“<sup>12</sup> Den Anspruch auf Raum wurde während der NS-Zeit mit dem Argument begründet, dass „eine Rasse oder Völkerfamilie ihren ewigen Lebensraum oder Geburtsraum [...] nicht verlassen kann, ohne sich selbst zu verlassen.“<sup>13</sup> Darunter verbergen sich Vokabeln wie *Boden* oder *Raum* und „die ideologisch politischen Aspekte Expansion und Tradition.“<sup>14</sup> Sie münden in der „Verwurzelung im Grund und Boden der Väter“<sup>15</sup> Die Vokabeln *Wurzel* oder *Verwurzelung* beinhalten einen weiteren relevanten semantischen Aspekt in Bezug auf *Heimat*: *Bindung an*, *Geborgensein in* oder *Zugehörigkeit zu*.<sup>16</sup> Dabei gewinnt diese semantische Lokalisierung des Heimat-Begriffs in der NS-Politik im Zusammenhang mit Begriffen wie *Kultur*, *Staat* und *Volk* besondere Bedeutung. Diese sollen von kleinen Gemeinschaften wie die Familie oder die Dorfgemeinschaft auf große Einheiten wie Volk und Kultur weitergeleitet und auf sie übertragen werden. Die Begriffe *Deutschland*, *Volk* und *Reich* lassen „sich im politischen Kontext des Dritten Reiches durch ‚Heimat‘ ersetzen“<sup>17</sup>, sodass in dem Begriff *Heimat* „die

<sup>8</sup> Vgl. z. B. die theoretische Schrift Helmut Motekats *Ostpreußische Literaturgeschichte mit Danzig und Westpreußen* (1977) und L. F. Helbig (1995) und (1996). In der Prosa z. B. Edwin Erich Dwinger: *Wenn die Dämme brechen. Der Untergang Ostpreußens*; Walter von Sanden-Gujas: *Schicksal Ostpreußen* (1972) oder Hans Hellmut Kirst: *Gott schläft in Masuren* (1956).

<sup>9</sup> Schlögel 2004, S. 133

<sup>10</sup> Ebd. S. 134

<sup>11</sup> Boehm zit. nach Bastian 1995, S. 134

<sup>12</sup> Bastian 1995, S. 134

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vgl. ebd.

<sup>17</sup> Ebd. 1995, S. 136



eng miteinander verflochtenen Faktoren nationalsozialistischer Gesinnung, nationalsozialistischer Ideologie, nationalsozialistischer territorialer Ansprüche und nationalsozialistischer Menscheneigenschaft<sup>18</sup> verflochten werden. Der Begriffsbezirk *Heimat* kann nicht ausschließlich auf das nationalsozialistische Verständnis reduziert werden. Der dort „pervertierte“ Begriff „Heimat avancierte unversehens zum Lebensborn des Terrorstaates.“<sup>19</sup> Im Laufe der Zeit unterlag er mannigfaltigen Wandlungen. Die Typologie der *heilen Welt* rückt den Begriff *Heimat* in die Nähe eines bestimmten Denkmusters, das mit Emotionalität verbunden ist. Der Auslöser für solch emotionale Ausdrucksweise wird mit dem Gefühl der „Sicherheit“<sup>20</sup> begründet. Die „heimatliche Sprache“<sup>21</sup>, kann durch bestimmte Orte, Plätze, Gebäude, Farben, Licht „und überhaupt durch den Reichtum der optisch greifbaren Außenwelt in allen ihren Gestalten“<sup>22</sup> festgehalten werden:

Es gibt die Welt der Farben, Formen und Bewegungen, der Geräusche und Gerüche, der Fauna und Flora, der Stoffe und Materialien, in deren Aura ein Mensch aufwächst, immer nur als eine bestimmte Welt. Eine unverwechselbare Art von Licht und Schatten, Feuchtigkeit und Trockenheit, Wärme und Kälte, von Erde und Luft wird uns einverleibt, ist das Medium in dem sich unsere früheste, unmittelbarste und lustvollste Annäherung an das In-der-Welt-Sein vollzogen hat.<sup>23</sup>

Die emphatische Beschreibung dessen, was als „Realien meiner ostpreußischen Kindheit“<sup>24</sup> beschrieben wird, entspricht einem Verständnis von Heimat, das auf Sicherheit fixiert ist:

Das Ur-Vertrauen gründet in der kindlichen Erfahrung der Übereinstimmung von Innen- und Außenwelt, einem emotionalen Prozess, der die spezifischen Anlagen eines Individuums in der Symbiose mit einer spezifischen Umwelt zur Entfaltung bringt. Es sind die Erinnerungskomplexe ‚Kindheit‘ und ‚Heimat‘, die dieses existentielle Grunderlebnis festhalten und jederzeit abrufbar machen.<sup>25</sup>

In Heins Prosa findet man die Vokabel *Heimat* nur selten. In der *Fluchtfährte* spricht der Erzähler von seinem „Tohús“.<sup>26</sup> Der Begriff *Heimat* ist für den Autor Manfred Peter Hein ambivalent besetzt, sodass er sie dem gleichnamigen Hauptprotagonisten der *Fluchtfährte* nicht in den Mund legt. Dies gründet darin, dass dieser Begriff von denjenigen besetzt wurde, die das Leid der Deutschen unreflektiert für nationalistische Zwecke instrumentalisieren. Der dialektale Ausdruck *Tohús* zeugt von Emotionalität. Der Raum der Kindheit wird häufig durch den Schleier eines Traumes wahrgenommen. Die Ambivalenz zeigt sich in der dunklen Grundie-

---

<sup>18</sup> Bastian 1995, S. 136

<sup>19</sup> Ebd. S. 134

<sup>20</sup> Ebd. S. 133

<sup>21</sup> Ebd. S. 134

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Szczesny 1990, S. 48

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. FLU, S. 198

rung der ostpreußischen Ortschaften. Es sind Orte, die in der *Fluchtfährte* ambivalent dargestellt werden; als Orte scheinbarer unbeschwerter Kindheit und als Orte, die unter der NS-Herrschaft, z. B. durch Germanisierungsmaßnahmen Mitte der 1930er Jahre ihrer früheren Geschichte beraubt wurden. Es werden mythische Orte untersucht, deren „Intertextualisierung“ besonders deutlich dargestellt werden kann. Es sollen auch Orte analysiert werden, die zum kollektiven Gedächtnis der ostpreußischen Literatur gehören und Orte des Schreckens wie Nemmersdorf. Dieser Ort wurde im kollektiven Gedächtnis der Vertriebenen nach dem Zweiten Weltkrieg stark instrumentalisiert.

Darkehmen am Fluss Angerapp ist der Geburtsort des Erzählers, in Labiau verbrachte er seine Kindheit:

In Labiau, nicht in Wittenberg hat Martin Luther seine fünfundneunzig Thesen angeschlagen, und Kants gestirnter Himmel ist der Sternenhimmel über dem Potrimposberg von Darkehmen. Jahrelang habe ich versucht, zu einem genaueren Bild zu kommen, womöglich zu einer Beschreibung des Wegs dahin.<sup>27</sup>

Die affektive Überhöhung dieser Orte wird zum „Ausdrucksträger des Subjektiven“<sup>28</sup> und in seiner sekundären Konzeption zum Träger und einem Medium des Nicht-Räumlichen. Die beiden Ortschaften, die mit Kants Philosophie und Luthers Thesen in Verbindung gebracht werden, werden intertextualisiert. Labiau ist für den Erzähler von großer und emotionaler Bedeutung. In Labiau und nicht in Darkehmen sollte der Erzähler zur Welt kommen:

Meine Geburt im Hause der Großeltern in Darkehmen war nicht vorgesehen. Zu Pfingsten hatte mich niemand erwartet, an Labiau vor den Ferien war gedacht.<sup>29</sup>

Spielt in diesem Abschnitt die emotionale Überhöhung eine Rolle, so werden der Potrimposberg in Darkehmen und Kants Philosophie zu einer intertextuellen Reminiszenz. Die intertextuelle Implikation wird in der Andeutung der Maxime Immanuel Kants evident:

Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt. Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht in Dunkelheit verhüllt, oder im überschwänglichen, außer meinem Gesichtskreise suchen und bloß vermuthen; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz.<sup>30</sup>

Wie Kant erblickte der Erzähler erstmals den „gestirnten Himmel“ in Ostpreußen. Kants großes Thema war die Vernunft, die sich sowohl theoretischen Fragen der Erkenntnis zuwenden kann (*Was kann ich wissen?*) als auch praktischen Fragen des Handelns (*Was soll ich tun?*). Kant nimmt sie unter beiden Perspektiven in den Blick. Leitend ist dabei der Begriff der *Kri-*

<sup>27</sup> FLU, S. 9f.

<sup>28</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 9

<sup>29</sup> FLU, S. 10

<sup>30</sup> Kant 1910ff., S. 161f.

tik. Darunter wird nicht die Verurteilung seines Gegenstandes verstanden, sondern seine Prüfung, Unterscheidung und Rechtfertigung.<sup>31</sup> Der Erzähler deutet in der Anspielung auf Kants *Kritik* auf die Erfordernis eines selbstbestimmten moralischen Handelns, denn „maßgebend für das Handeln ist nur das moralische Gesetz“<sup>32</sup>, das Kant in seinem berühmten kategorischen Imperativ festgelegt hatte. Der Erzähler möchte v. a. *wissen*. Er möchte das Schweigen der Väter-Generation brechen und zugleich ihr Verhalten *begreifen*. Dem Erzähler ist es bewusst, dass er bei seiner Erinnerungsarbeit auf sich selbst gestellt ist:

Man hätte sie fragen können, die vor ein paar Jahren noch lebten oder vielleicht jetzt Noch leben. Die Notwendigkeit der Archive auch für diese Dinge, die kleinen, beinah anonymen, vielleicht wäre es einem auf die Nägel gegangen.<sup>33</sup>

Dem Erzähler geht es um die „kleinen, beinah anonymen“ Dinge und Sachverhalte. In der *Fluchtfährte* wird der Potrimposberg literarisch thematisiert. Dieser Ort gehört zu den Orten, die in der Kindheitserinnerung des Hauptprotagonisten verankert sind, zugleich gehört er zu den *intertextualisierten* Orten, die der Erzähler in Form eines Palimpsests inszeniert.

Der Potrimposberg ist ein *mons deorum*. Der Name der Anhöhe geht auf die heidnische Gottheit der baltischen Pruzzen zurück.<sup>34</sup> Die Pruzzen wurden nach ihrer endgültigen Unterwerfung durch den Deutschen Orden, später durch deutsche, und in Masuren durch polnische Einwanderer assimiliert, sodass ihre Sprache im 17. Jahrhundert endgültig ausgestorben war.<sup>35</sup> Der Name Potrimposberg erinnert an ein Rudiment einer untergegangenen Kultur, deren Spuren im Namen der Anhöhe erkennbar sind. Aleida Assmann spricht vom „Gedächtnis der Orte“<sup>36</sup>. Ein Ort selbst kann kein Gedächtnis haben, aber „wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung.“<sup>37</sup> Der Potrimposberg ist zugleich ein mythischer Ort, dessen vorgängiges Gedächtnis im Zuge von Kriegen, Eroberungen und Neubesiedlungen durch Überschreibungen scheinbar gelöscht und das neue, übergestülpte Gedächtnis für unauslöschlich erklärt worden war. Die Legende wird einige Seiten weiter deutlicher beschrieben:

Schlag zwölf auf Mitternacht, öffnet sich der Potrimposberg, aber da ist kein Schatz. Nur eine lange Leiter, und goldgelber Treibsand auf der Bergsohle. Punkt ein Uhr klappt die Kluft wieder zu. Wer drinbleibt, muß Zentnersäcke Sand schleppen, bis sich der Berg wieder öffnet – niemand weiß, wann...<sup>38</sup>

<sup>31</sup> Vgl. URL [www.goethe.de/ins/ph/map/ges/phi/por/de81273.htm](http://www.goethe.de/ins/ph/map/ges/phi/por/de81273.htm) [Zugriff: 25.05.2012]

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> FLU, S. 9

<sup>34</sup> Potrimpos war Gott des Glücks.

<sup>35</sup> Vgl. Joachimsthaler 2010, S. 161ff. und Armgart 2009, S. 303f.

<sup>36</sup> A. Assmann 1999, S. 299

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> FLU, S. 31

Dieser Ort birgt für den Erzähler in diesem Augenblick etwas Märchenhaftes, das er in seiner Schulzeit im Heimatkundeunterricht gehört haben mag.<sup>39</sup> Die Semantisierung dieses Ortes wird durch keine auktorialen Hinweise in Bezug auf die Geschichte dieses Ortes begleitet. Die Tatsache, dass das Motiv des Potrimposberges durchaus „als Kampfplatz rivalisierender Erinnerungsgemeinschaften“<sup>40</sup> gelesen werden kann, wird durch den Erzähler implizit dargestellt. Diese Episode aus dem Ersten Buch der *Fluchtfährte* greift der Erzähler nochmals im Epilog auf:

Bergrunter weiter zur Ragawietzsch, zu Ragawicze und Potrimposberg. Auf der Brücke hört er, es gibt noch Krebse im Bach. Er läßt die Begleiter den Berg besteigen. Doch der ist, links wie rechts, vorn wie hinten, ringsum abgetragen, die Bäume täuschen vor, was nicht mehr vorhanden; aber der Pruzzengott wird nicht wetternd dreinschlagen, ihm war der Kegel nur angedichtet, den Heiden, die wehrhaft ihn aufgeschüttet, nie heilig...<sup>41</sup>

Wer den Potrimposberg abgetragen hatte, lässt der Erzähler offen. Das von ihm Nichtausgesprochene lässt daran denken, dass der Kegel entweder aus Gedankenlosigkeit oder gezielt als vermeintliches deutsches Relikt zerstört wurde.

Dass Ostpreußen ein Ort war, an dem verschiedene Erinnerungsgemeinschaften aufeinanderprallten, wird besonders in der Textpassage deutlich, in der es um die Germanisierung des Namens der Stadt Darkehmen geht:

Die Familie war auf dem Umzug im DKW, im neuen Wagen, dem Stolz des Vaters, unterwegs von Labiau nach Darkehmen, das auf Anordnung der Gauleitung einen deutschen Namen erhalten hatte, ab jetzt Angerapp hieß: den Germanisierern in den Fluß geplumpst, wie mein Vater vielleicht meinte, denn er erklärte, Angerapp allein genüge nicht, es müsse wohl Angerapp an der Angerapp heißen. Sechs Jahre weiter, und es hieß Ozersk, im Herbst vor dem Ende der großdeutschen Flut über Europa.<sup>42</sup>

Die im sarkastisch-ironischen Ton gehaltene Passage verdeutlicht das Streben der NS-Ideologen nach Exklusion des Nichtdeutschen. Aus dem zu baltisch klingenden Darkehmen wird das germanisierte Angerapp, das nur sechs Jahre später nach der Einnahme durch die Rote Armee russifiziert wurde: „Fluß wie See: Rjeká kak ósero! Ósjorsk!“<sup>43</sup> Darkehmen wird zu einem mehrfach *überschriebenen* Ort und zu einem semantisch zerstörten Ort. Wie Aleida Assmann postuliert auch

mit der Zerstörung eines Ortes ist seine Geschichte noch nicht vorbei; er hält materielle Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Vgl. Kelletat 1998, S. 192

<sup>40</sup> A. Assmann 1999, S. 306

<sup>41</sup> FLU, S. 209f.

<sup>42</sup> Ebd. S. 10

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> A. Assmann 1999, S. 299

Unfreiwillig sorgten die „Germanisierer“ auf groteske Art dafür, dass aus dem zu baltisch klingenden Darkehmen das vermeintlich genuin deutsche Angerapp wurde. Der neue Name Angerapp hat seinen Ursprung im Baltischen. Es besteht aus zwei pruzzischen Substantiven: *anguris* für den Aal und *ape* für den Fluss. Der neue deutsche Name des Ortes bedeutete wörtlich Aalfluss. Die Tilgung slawischer resp. baltischer Toponymbezeichnungen und Familiennamen war nicht nur durch die NS-Ideologen durchgeführtes Phänomen. Bereits vor und während des Ersten Weltkrieges änderten einige Bewohner Ostpreußens ihren allzu polnisch oder litauisch klingenden Familiennamen freiwillig um. Gerhard Szczesny beschreibt diesen Vorgang wie folgt:

Im Jahr meiner Geburt [1918, Anm. d. Verf.] residierte dort als Lehrer der einklassigen Volksschule ein stattlicher, selbstbewußter Mann mit prächtigem Schnurrbart. Da er ein guter Deutscher und kein ‚Polack‘ sein wollte, hatte er seinen Geburtsnamen Kostrzewa tilgen und als Bewunderer Friedrich des Großen, über dessen Leben es ein damals viel gelesenes Buch gab, durch den Namen des Autors dieses Buches, Koser, ersetzen lassen.<sup>45</sup>

Durch den Furor des Nationalismus sollte alles Fremde getilgt werden. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Heimatregion des Erzählers der Sowjetunion einverleibt wurde, war es die Bestrebung der damaligen Machthaber alles Deutsche zu tilgen. Besonders deutlich wird dies im Epilog:

Wir fahren südwärts, fahrn durch gehöft- und menschenleere, sommergrünangestrichenen plane, hie und da fernab von Rinderherden durchgraste Gegend. Halten vor der Kirchenruine Kraupischken – Kraupischken preußisch-lithauisch, eingedeutscht Breitenstein, Wladimir Iljitsch zugeeignet Uljanowo heute.<sup>46</sup>

Es wird ein Ort erwähnt, der ähnlich wie der Geburtsort des Erzählers im Laufe der Zeit drei Namen trug: den ursprünglichen preußisch-lithauischen Kraupischken, später den während der NS-Zeit eingedeutschten Namen Breitenstein und schließlich durch die Sowjets ideologisch russifizierten Ortsnamen Uljanowo bekam. Der Erzähler kommentiert die jeweiligen Umbenennungen nicht. Durch die archaisierende Schreibweise des Wortes *lithauisch* und die Verwendung der Vokabel *preußisch*, die an dieser Stelle nicht für Preußen, sondern für die Altpreußische Sprache steht, wird an den baltischen Einfluss im vormaligen Ostpreußen erinnert. Das ideologisch eingefärbte Uljanowo steht für die Löschung der deutschen Vergangenheit. Diese Orte haben eine palimpsestartige Struktur. In den Beispielen wird diese Struktur durch die ideologisch bedingte Umbenennung des jeweiligen Ortes deutlich. Auf einen auktorialen Kommentar wird weiterhin verzichtet.

---

<sup>45</sup> Szczesny 1990, S. 14

<sup>46</sup> FLU, S. 204f.

Auch wenn die jeweiligen Umbenenner in ihrem national-ideologischen Wahn bestrebt waren das jeweils Fremde auszulöschen, so gelang es ihnen dieses Vorhaben nie ganz umzusetzen, denn es bleiben immer noch „wiederzuerkennende Reste Treibgut im Zeitzerfall“<sup>47</sup> übrig. Der evozierte Raum wird zum „Resonanzboden für Stimmungen und Emotionen in Erscheinung“<sup>48</sup> und die den Orten innewohnende Geschichte wird zum *text général*, der sie intertextualisiert.

Die Tilgung baltischer und slawischer Ortsnamen ist eng mit dem Schlagwort *Bollwerk* verbunden. Dieses Schlagwort gehört zu denjenigen Erinnerungen, die die Erinnerung des jugendlichen Erzählers prägen. Der Hauptprotagonist wünschte sich als Kind auf einem „Ostlandwehrhof“<sup>49</sup> Förster zu werden. Dies war nicht nur der Berufswunsch eines Kindes, sondern eine konkrete Vorstellung seiner Eltern, die sich nach dem Überfall auf die Sowjetunion als Verteidiger des Deutschtums am Rande des großdeutschen Reiches gesehen haben.

Traba definiert den Terminus *Bollwerk* wie folgt:

*Bollwerk* ist ein Schlagwort, eine artterminologische Synthese, die eine komplexe Konstruktion der kollektiven Vorstellungen sowie bestimmte Einstellungen beinhaltet.<sup>50</sup>

Die Konstruktion des Schlagwortes *Bollwerk* als Schutzwall der deutschen Zivilisation vor dem bedrohlich erscheinenden Osten, trat während der Herrschaft Wilhelm II. in Erscheinung.<sup>51</sup> Schlagworte wie „Bollwerk des Deutschtums“<sup>52</sup>, „Leuchtturm im slawischen Meer“<sup>53</sup> und „Bollwerk gegen das herandrängende Slawentum, appellierten an die Verteidigungsbereitschaft der Bewohner einer Region, äußere Einflüsse [...] abzuwehren.“<sup>54</sup> Deutsche Kultur wurde seit dem Mittelalter als die überlegenere angesehen, denen sich die Nachbarvölker, wenn nicht freiwillig, dann durch Zwang unterzuordnen hatten:

Kaum, daß eine hingeworfene Notiz dem süddeutschen Knaben eine Ahnung gibt von der größten, folgenreichsten Tat des späteren Mittelalters, von dem reißenden Hinausströmen deutschen Geistes über den Norden und Osten, dem gewaltigen Schaffen unseres Volkes als Bezwingen, Lehrer, Zuchtmeister unserer Nachbarn.<sup>55</sup>

Die kulturelle Überlegenheit galt es zu verteidigen. In diesem Sinne präzisiert Traba seine Definition und kommt zu dem Schluss, dass unter dem Begriff *Bollwerk* zu verstehen ist:

---

<sup>47</sup> FLU, S. 196

<sup>48</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 9

<sup>49</sup> FLU, S. 51

<sup>50</sup> Traba 2003, S. 286 (Herv. im Orig.)

<sup>51</sup> Vgl. Kossert 2007, S. 212

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Kossert 2011, S. 46

<sup>55</sup> von Treitschke 1915, S. 3

vor allem ein Territorium, dessen Bewohner ihre regionale und nationale Kultur pflegen, um sie zu schützen und sich von ihren Nachbarn abzugrenzen. Dadurch festigen sie ihre eigenen kulturellen und zivilisatorischen Errungenschaften, um diese nach außen ausstrahlen zu können.<sup>56</sup>

Die so definierten nationalen und kulturellen Abgrenzungen werden von Szczesny bestätigt:

In Ostpreußen war ein ausgeprägt deutschnationales Klima allein schon durch die Geschichte und geografisch-geopolitische Lage gegeben. Die östliche Provinz der Republik bildete nicht nur ein seit Jahrhunderten fest umrissenes Grenzgebiet zu den baltischen und slawischen Völkern, sondern war seit 1919 eine vom Mutterland völlig geschiedene Insel. Die Abtrennung vom ‚Reich‘[...] durch den ‚Polnischen Korridor‘ verstärkte das Bewußtsein, Bollwerk des Deutschtums zu sein [...].<sup>57</sup>

In diesem Zusammenhang erlangte die Schlacht von Tannenberg (1914) und der Sieg über die zaristische Armee eine besondere Bedeutung. Die Schlacht hatte im damaligen deutschen Kollektivbewusstsein dafür gesorgt, dass Ostpreußen von diesem Augenblick an, verstärkt als eine Provinz galt, von der ein besonderes Sendungsbewusstsein ausgegangen war. Galt es Ostpreußen und Deutschland vor der „vo[m] Osten her drohenden Gefahr“<sup>58</sup> zu schützen. Die ostpreußische Mentalität kann mit dem Syndrom einer „belagerten Festung“<sup>59</sup> verglichen werden. Diese Haltung wurzelte und verstärkte sich noch in den Ereignissen des Ersten Weltkrieges. Die Ursache dafür lag darin, dass Ostpreußen „wie keine andere Provinz des Deutschen Reiches [...] Kriegsschauplatz“<sup>60</sup> war. Die symbolträchtige Schlacht fand nicht bei Tannenberg statt, sondern in der Nähe von Allenstein. Es ist General Ludendorff zu verdanken, dass das Gefecht als *Schlacht von Tannenberg* in die Annalen der Geschichte eingegangen ist.<sup>61</sup> Er war es auch, der den Sieg zu einer nachträglichen Revanche für die Niederlage des Deutschordensheeres von 1410 gegen die Polen-Litauen Union hochstilisierte und zugleich einen regelrechten Hindenburgkult initiierte.<sup>62</sup> Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg avancierte fortan „zum leuchtenden Symbol der Befreiung Ostpreußens von den Russen im Ersten Weltkrieg.“<sup>63</sup> Diese Stilisierung sollte sich im kollektiven Speichergedächtnis der Deutschen, und insbesondere der Ostpreußen fest einprägen. Wie absurd diese Idee war, verdeutlicht, dass 1410 noch nicht in nationalen Kategorien gedacht wurde, denn „im multiethnischen Ordensheer kämpften auch polnisch sprachige Untertanen – und beim polnisch – litau-

<sup>56</sup> Traba 2006, S. 180f. (Übers. d. Verf.). Original in polnischer Sprache: *przede wszystkim terytorium, którego mieszkańcy pielęgnują swoją regionalną i narodową kulturę, by obronić ją i odgrodzić się od sąsiadów; umacniają swoje osiągnięcia kulturalne i cywilizacyjne po to, by emanować nimi na zewnątrz.*

<sup>57</sup> Szczesny 1990, S. 57

<sup>58</sup> Orłowski 1996, S. 137

<sup>59</sup> Szczesny 1990, S. 57

<sup>60</sup> Kossert 2011, S. 46

<sup>61</sup> General Ludendorff notierte am 28. August 1914 in seinem Tagebuch: *Das Oberkommando verlegte am 28. 8. früh seine Gefechts-Befehlsstelle nach Frögenau, westlich Tannenberg, ich war dagegen, weil ich zu abergläubisch war. Später schlug ich vor, daß die Schlacht den Namen Tannenberg bekommen soll, als Sühne für jene Schlacht von 1410* (Ludendorff, zit. nach Kossert 2005b, S. 89).

<sup>62</sup> Vgl. Kossert 2005b, S. 91ff.

<sup>63</sup> Buxa (o. J.), S. 189

schen Gegner auch deutsch sprachige Söldner.“<sup>64</sup> Die historische Verbindung zu der mittelalterlichen Schlacht von 1410, die postuliert als „der erste Sieg, den die Slawen über unser Volk“<sup>65</sup> errungen hatten, bot „eine besondere Instrumentalisierung“<sup>66</sup>, die von den damaligen führenden politischen Kreisen in Ostpreußen für Propagandazwecke gebraucht wurde und „eine selektiv gesteuerte Wahrnehmung der Ereignisse von 1914 bewirkte.“<sup>67</sup>

Auf diesem Humus der nationalen Überhöhung ist die Gedankenwelt des Vaters des Erzählers zu bewerten. Schlagworte wie *Volk ohne Raum* oder *Lebensraum*, gehörten zum Selbstverständnis. Bezeichnungen wie *Ostdeutscher Befreiungskampf* für den Krieg 1939 gegen Polen und der *Ostfeldzug* gegen die Sowjetunion zwei Jahre später, gehörten zur Kategorie von Gedankengut, in dem der jugendliche Protagonist aufgewachsen ist. Eine besondere Rolle beim Konstrukt *Bollwerk* spielte während der NS-Zeit der Deutsche Orden. Der 12-jährige Napola-Zögling sieht sich in der Rolle des Nachfolgers der Ordensritter. In der *Fluchtfährte* wird dieses Thema ironisch angedeutet: „Nur schwarzbekreuzte Rittermäntel fehlen uns noch, uns, hoch überm Nogatufer auf Vorposten, Horchposten der flußabwärts trotzens Marienburg.“<sup>68</sup> Es wird auf die tradierte ritterliche Rolle der Männer angespielt. Die Marienburg wird zur Ikone der ostpreußischen Wehrhaftigkeit gegen die „Horden der Steppe“<sup>69</sup> hochstilisiert. Vokabeln wie *Vorposten* und *Horchposten* spielen deutlich auf das Bollwerk-Konstrukt an. Die ironische Darstellung kann in der Erzählung als Kommentar des erwachsenen und zurückblickenden Protagonisten gewertet werden. Die nachfolgende Passage zeigt die Sicht des jugendlichen Erzählers:

Wir fahren über Allenstein [...]. Man sah sie auch nicht vom Bahnhof, ein ganzes Stück war zu gehen, eh sie sich zeigte. [...] In Allenstein hatte ich nichts als die Silhouette, zwischen und dämmrigen Bäumen den Schattenriß der Kapitelsburg zu sehen bekommen. Hier lag die Burg der Deutschherren riesig in vollem Licht da. Vorm Nordtor stand, unbeschädigt, drohend, ein Sowjetpanzer T-34, MG und 76,2 mm Kanone auf den Nogatflügel des Hochmeisterpalastes gerichtet, wo immer noch, von einstiger Belagerung, litauisch oder polnisch, die berühmte Geschützkugel überm Kamin in der Wand steckt. Die Turmluke stand offen. Es war eng drinnen, zum Angstkriegen –, und wenn der Panzer brennt, die Luft wegbleibt, die Panzerplatten zu glühen beginnen... Im hinteren Burghof zeigt mir die Mutter den Pelikan, auf dem Brunnenhausdach sein Nest. Er opfert sich, hieß es. Reißt sich, in Sorge die Flügel gebreitet, das Fleisch für die hungernden Jungen aus der eigenen Brust. Auf seiner Rückseite, in der Südostecke, das Dormitorium, wo die Ordensbrüder, nur mit Mänteln zugedeckt, zu jeder Stunde kampfbereit auf hartem Lager ruhten. Mit Blick nach Osten, wie in der Chorfensternische das vier- oder fünfritterhohe Muttergottesbild draußen.<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> Kossert 2011, S. 46

<sup>65</sup> von Treitschke 1915, S. 66

<sup>66</sup> Kossert 2005b, S. 87

<sup>67</sup> Ebd. S. 87f.

<sup>68</sup> FLU, S. 68

<sup>69</sup> Ebd. S. 10

<sup>70</sup> Ebd. S. 64f.



Die Marienburg war von 1309 bis 1454 Sitz der Hochmeister und das administrative Zentrum des Deutschen Ordens. Sie galt als Symbol der Landesherrschaft des Ordens im Preußenland.<sup>71</sup> Der Erzähler erlebt die Burg als „riesig“ und im vollen Licht da[stehend].<sup>72</sup> Es wird kurz die Belagerung der Burg erwähnt: „wo immer noch, von einstiger Belagerung [...]“.<sup>73</sup> Der Referenzpunkt bezieht sich auf die gescheiterte Belagerung der Marienburg durch die polnischen und litauischen Truppen unter dem Oberbefehl des polnischen Königs Władysław Jagiełło, die nach der gewonnenen Schlacht vor Tannenberg (1410) auch den Hauptsitz des Ordens erobern wollten. Die geschlagenen Teilkkräfte der Ordensritter konnten trotz ihrer zahlenmäßigen Unterlegenheit der vom 26. Juli 1410 bis zum 19. September 1410 andauernden Belagerung standhalten. Diese Heldengeschichte war dem 12-jährigen Erzähler bekannt. Zu seinem Geburtstag bekam er von seinen Eltern neben einem Stadtplan von Stuhm und einen Bildband über die Marienburg geschenkt.<sup>74</sup> Die beiden Referenzpunkte, die Schlachten von Tannenberg (1410 und 1914) werden erwähnt. Die mittelalterliche Schlacht wird durch die Erwähnung des polnischen oder litauischen Geschosses angedeutet. Die Schlacht vom Jahr 1914 hingegen implizit, durch die Erwähnung des sowjetischen Panzers T-34 vor der Burg. Die Positionierung des Kriegsgerätes direkt vor der Burg dient der Inszenierung einer Drohkulisse aus dem Osten. Die Positionierung des Panzers war so gewählt, dass er „drohend“<sup>75</sup> wirkte und die sowjetische Kanone „auf den Nogatflügel des Hochmeisterpalastes gerichtet“<sup>76</sup> war. Die Symbolkraft, die dieser Inszenierung innewohnt, ist die Bedrohung seitens der *slawischen Flut*, oder passender für das Jahr 1943, die drohende Gefahr des Bolschewismus. Die wachsam und aufopferungsvollen Ordensritter werden dagegen als Symbol für die Wehrkraft der Deutschen inszeniert. Die Ritter werden als Menschen dargestellt, die ein bescheidenes und entbehrungsreiches Leben führten, die „nur mit Mänteln zugedeckt“<sup>77</sup> schliefen und stets „kampfbereit [...] mit Blick nach Osten“<sup>78</sup> gerichtet, wachsam blieben. Die bedingungslose Opferbereitschaft der Ordensritter wird durch eine intertextuelle Interdependenz angedeutet. Es ist eine Einzeltextreferenz, die auf die Legende des mythischen Pelikans rekurriert. Die Legende handelt von einer Hungersnot von der Mensch und Tier gleichermaßen betroffen waren. Als die Pelikanküken vor Hunger zu sterben drohten, riss sich der Altvogel die Brust auf, um seine Jungen mit eigenem Blut zu nähren; die Jungvögel konnten dadurch

---

<sup>71</sup> Vgl. Armgart 2009, S. 304

<sup>72</sup> FLU, S. 64

<sup>73</sup> Ebd. S. 64f.

<sup>74</sup> Vgl. ebd. S. 65

<sup>75</sup> Ebd. S. 64

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Ebd. S. 65

<sup>78</sup> Ebd.

überleben, der Muttervogel starb jedoch. In der christlichen Symbolik sah man im Bild des sich aufopfernden Pelikans ein Symbol für den Opfertod Christi.<sup>79</sup> Diese Opferbereitschaft, wurde in Bezug auf den Kampf gegen die Slawen den Ordensrittern zugeschrieben.<sup>80</sup> Die signifikante religiös überhöhte Symbolik erscheint trivial; solch bedingungslose Opferbereitschaft war jedoch für die Generation des Hauptprotagonisten selbstverständlich. Sie war

eine vorgefundene und nicht weiter in Zweifel gezogene vaterländische Idee, Symbol und Ereignis, [das] nur den gegebenen Rahmen lieferte, an dem sich das jugendliche Bedürfnis nach demonstrativer Hingabe an ein pathetisches Ideal, nach Selbstbestätigung durch freiwillige Ein- und Unterordnung und der Stolz auf Verzicht- und Opferbereitschaft entzündete und von der individuellen Konstitution des Einzelnen ganz unabhängigen Nährboden für die NS-Propaganda schuf.<sup>81</sup>

Das gefährliche Gemenge aus Politik, Religion und Mythos wird deutlich. Es ist „die Verflechtung zwischen Raum [...] und Macht“<sup>82</sup>, die zum Tragen kommt. Wovon der Erzähler berichtet, ist nicht nur die Beschreibung eines topografischen Ortes, dieser birgt „die räumliche Verortung historischer Ereignisse“<sup>83</sup>, er birgt zugleich einen hohen Grad an „Assoziationsstimulus“.<sup>84</sup> An diesem Ort fallen individuelle, subjektive, historische, politische und kulturelle Bedeutungen zusammen. In diesem Abschnitt der Erzählung sind sie noch einer „strangulierten ‚östischen‘ Ideologie“<sup>85</sup> des jugendlichen Erzählers unterworfen. Die Inszenierung der Marienburg als eine Trutzburg gegen das Slawentum oder gegen den Bolschewismus, wird nicht auktorial kommentiert. Sie wird aus der Perspektive des jugendlichen Hauptprotagonisten erzählt. Die Geschichte der Marienburg wird lediglich angedeutet. Auch das Schlagwort *Bollwerk* ist im Text nicht präsent.

Jürgen Joachimsthaler bescheinigt Hein die Fähigkeit die „Gleichzeitigkeit sich überlagernder Räume nachzuzeichnen, ohne den Phantasieraum nachträglich zu einem Raum weltfern unschuldiger Träumereien zu sterilisieren.“<sup>86</sup> Diese Aussage wird bestätigt, wenn weiter im Text der Spur der doppelten Chronologie gefolgt wird, die nach Broich und Pfister als Autotextualität zu bezeichnen ist. Bezog sich die Perspektive auf die des Kindes, das damals von der NS-Ideologie eingenommen war, muss der erwachsene Protagonist beim Besuch der Marienburg während seiner Polenreise 1984 feststellen, dass die deutsch-mononationale Beset-

<sup>79</sup> Vgl. URL [http://www.derkleingarten.de/800\\_lexikon/825\\_symbole/pelikan/opfer.htm](http://www.derkleingarten.de/800_lexikon/825_symbole/pelikan/opfer.htm) [Zugriff: 01.01.2012]

<sup>80</sup> Vgl. Traba 2006, S. 187

<sup>81</sup> Szczesny 1990, S. 56

<sup>82</sup> Rupp 2009, S. 24

<sup>83</sup> Hallet/Neumann 2009, S. 12

<sup>84</sup> Hoffmann 1978, S. 262

<sup>85</sup> Kelletat 2006a, S. 121

<sup>86</sup> Joachimsthaler 2005, S. 60

zung der Marienburg in Form des Bollwerk-Konstrukts, einer polnisch-mononationalen Variante gewichen ist:

Der museale Rundgang durch die Marienburg ließ Erinnerung an anderthalb Jahrhunderte Ordensgeschichte vermissen, wie auch an der Außenfront zur Stadt die hohe Mariennische leer, das Gnadenbild des Deutschen Ordens nicht erneuert war. Vielleicht, wie nur zu hoffen, nichts anderes unterstellend, aus Gründen der Unkenntnis des für das Stuckrelief erforderlichen Lasurverfahrens. Deutsche Geschichte zurückgetreten vor polnischer, wie konnte es anders sein? Zeitkluftherhallend Auktionsobjekt einst in unbesoldeter Ordenssöldner Hand, die Burg jetzt Objekt nationalideologischer Klitterung. Gespensterschloß polnisch/deutsch deutsch/polnisch sich überschneidender Echos.<sup>87</sup>

Dieser Textabschnitt veranschaulicht die intertextuelle Schreibstrategie des Autors. Der Text ist autotextuell und autoreflexiv. Die Problematik des Bollwerk-Konstrukts wird in der *Fluchtfährte* erneut aufgegriffen und aus einer neuen Perspektive erzählt. Diese Textpassage erweist sich als ein besonders fruchtbarer Referenzpunkt, um die räumliche Bedingtheit politischer und kultureller Prozesse zu analysieren. Es ist nicht der Ort, um die Konstruktion des polnisch-mononationalen Mythos, der sich um die Marienburg und die mittelalterliche Schlacht von Grunwald/Tannenberg rankt, detailliert nachzuzeichnen. Zum besseren Verständnis sollen einige Fakten konzis dargestellt werden. Wurde die Schlacht von Tannenberg (1914) aus deutscher Sicht zu einem Sieg über das Slawentum instrumentalisiert, so verhält es sich auf der polnischen Seite umgekehrt. Die Symbolik der mittelalterlichen Schlacht wurde zu einem „Sieg gegen die Deutschen“<sup>88</sup> und zur „Einheit aller slawischen Völker im Kampf gegen das Germanentum“<sup>89</sup> hochstilisiert. Der Deutsche Orden diene in Polen

in unterschiedlichen Epochen und mit unterschiedlicher Intensität [...] zur Verbildlichung der von den Deutschen ausgehenden Gefahr beziehungsweise zur Visualisierung kultureller oder moralischer Überlegenheit, zur Darstellung des Ringens des ewig Bösen mit dem ewig Guten.<sup>90</sup>

Der Kernpunkt der zum Tragen kommt, ist die Exklusion des mit Bedrohung assoziierten Fremden und die Instrumentalisierung des Eigenen. Es sind die *sich überschneidenden Echos*, die in der Marienburg nachhallen und die im Text als Chiasmus dargestellt werden: *Gespenserschloß polnisch/deutsch deutsch/polnisch*. Der evozierte Raum weist eine palimpsestartige Struktur auf, die auf die deutsch-polnische Geschichte dieses Ortes zurückgeführt wird und in der Vermutung des Erzählers, dass die Marienstatue nur *aus Gründen der Unkenntnis* entfernt worden war und nicht in der Absicht die Spuren der Vergangenheit zu tilgen, die mit den Ordens Ritttern zu tun hatten. Die *sich überschneidenden Echos* haben zur Folge, dass die Vergangenheit mit der Gegenwart in Interaktion tritt. Diese basiert auf zeitgeschichtlichen Bezügen. Die angesprochene nationale *Klitterung* verdeutlicht diese Problematik:

<sup>87</sup> FLU, S. 197

<sup>88</sup> Traba 2005b, S. 115

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Torbus 2003, S. 239

Während die Deutschtums orientierte Historiographie mit Hilfe abstruser Konstruktionen den ‚urdeutschen‘ Charakter der Provinz zu beweisen suchte, leitete die polnische Seite aus ethnisch polnisch sprachiger Dominanz in der Bevölkerung Masurens und des südlichen Ermlandes ihren Anspruch auf das südliche Ostpreußen als ‚urpolnisches Land‘ ab [...].<sup>91</sup>

Der dargestellte Raum wird „zum Projektionsbereich geistig-gesellschaftlicher Inhalte“<sup>92</sup>, die durch intertextuell orientierte Schreibstrategie zum Echo-Mechanismus funktionalisiert werden. Es sind die nachhallenden Echos aus vergangenen Jahrhunderten, die in zahlreichen Motivketten und Themenverknüpfungen reflektiert werden und die *nationalen Klitterungen* offen legen.

Untrennbar mit dem Komplex des Bollwerk-Motivs ist das Thema *Polnischer Korridor*. Die Problematik des isoliert-bedrohten Grenzlandes wird weiter fortgesetzt. Das in Ostpreußen vorherrschende deutschnationale Klima war durch die nach Versailles entstandene problematische geografisch-geopolitische Lage vorgegeben. Nach den Bestimmungen des Versailler Vertrages wurde Ostpreußen vom restlichen Gebiet der Weimarer Republik abgetrennt und nur über einen, durch das polnische Staatsgebiet führenden Korridor, erreichbar.<sup>93</sup>

Im letzten Friedenssommer. Auf dem Rücktransport durch den Korridor zwischen dem Reich und der Provinz wurde sein DKW aufgebrochen, von polnischen Banditen ausgeraubt. Eigene Dummheit vielleicht... [...]. Das Schloß geknackt, organisierte Banden, und so sind die Pollacken: obwohl alles deklariert war nur Achselzucken und Grinsen, polnische Zollbeamte.<sup>94</sup>

Abgesehen von den polenfeindlichen Ausfällen des Vaters, kann dieser Textabschnitt als Ausdruck einer verständlichen Verärgerung über die geraubten Sachen aufgefasst werden. Sie zeugt jedoch von dem damals herrschenden Zeitgeist:

Eine mit Onkel Nante in Thüringen gezeichnete Aufstelltafel mit der Weichselgrenze vom Nogat-Eck bis Marienwerder hatte er [Vater des Erzählers, Anm. der Verf.] bei sich gehabt für eine Ausstellung in Kurzbrack am Weichselufer zum Gedenken an den westpreußischen Volkstums-kampf.<sup>95</sup>

Es wird auf die Volksabstimmung von 1920 angespielt, bei der die Bevölkerung über die Zugehörigkeit einiger ost- und westpreußischer Gebiete zu Deutschland oder zu Polen abstimmte. Die Volksabstimmung wird vom Vater des Erzählers zum *westpreußischen Volkstums-kampf* hochstilisiert. Die Stilisierung erinnert an Agnes Miegels pathetisch-nationalistische Verse aus dem Gedicht *Über der Weichsel*. Dort heißt es: *Über der Weichsel drüben, Vaterland, Vaterland, höre uns an! / Wir sinken wie Pferd und Wagen versinken im mahlenden*

---

<sup>91</sup> Kossert 2005a, S. 3  
<sup>92</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 9  
<sup>93</sup> Vgl. Armgart 2009, S. 307  
<sup>94</sup> FLU, S. 15  
<sup>95</sup> Ebd. S. 87

*Sand, / Recke aus deine Hand / Daß sie uns hilft, die allein uns halten kann!*<sup>96</sup> Miegels Gedicht evoziert ein Untergangsszenario des bedrohten Vaterlandes.<sup>97</sup> Der intertextuelle Bezug hat einen impliziten Charakter, denn Miegels Gedicht wird bei Hein nicht wörtlich zitiert. Es wird aber auf bestimmte literarische Muster angespielt; auf ein gängiges Motiv der „ostpreußische[n] Literatur und Publizistik der Zwischenkriegszeit“<sup>98</sup>, sodass von einer intertextuellen Systemreferenz gesprochen werden kann. Insgesamt kann festgehalten werden, dass das Bollwerk-Konstrukt aus unterschiedlichen Blickwinkeln evoziert wird und Brynhildsvolls Typologie zufolge, der fünften Kategorie zuzuordnen ist. Der intertextualisierte Raum wird zum „Ausdrucksträger des Subjektiven“<sup>99</sup> und zum „Projektionsbereich geistig-gesellschaftlicher Inhalte.“<sup>100</sup>

Zu den mythischen Orten der *Fluchtfährte* gehört der Rombinus-Berg:

Wir fahrn über Memel zurück [...], stromentlang am Rombinus vorbei, dem Berg des Perkunos, dessen Opferstein, seit vom Berg er geschafft, zu Mühlenstein zerstückelt dem Land nur Unheil beschert der Sage nach.<sup>101</sup>

Über die Bedeutung des Rombinus in der ostpreußischen Literatur schreibt Anna Gajdis, dass

im kollektiven Gedächtnis der ostpreußischen Literatur steht der Rombinus einerseits als Symbol der alten heidnischen Zeit und seiner pruzzischen Ureinwohner. Andererseits fungiert er als Zeuge der Ausrottung der Puzzen und der beginnenden Assimilation des Landes an die deutsche Kultur, beginnend mit der Ankunft der deutschen Siedler und ihre problematische Fortsetzung in den folgenden Jahrhunderten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem erwachenden Nationalbewusstsein der Litauer verbunden ist.<sup>102</sup>

Der intertextuelle Nexus bezieht sich vordergründig auf eine alte Sage, wonach das Glück nicht vom Lande weichen werde, so lange der Stein und der Rombinus stehen bleiben. Der Legende nach wollte 1811 der deutsche Müller Schwarz in der Nähe des Berges zwei Mühlen bauen. Er besah sich den Opferstein auf dem Rombinus und kam zu dem Schluss, dass er ihn für die Mühlsteine in seinen Mühlen gebrauchen könnte. Um den Stein mitnehmen zu können, bat er den örtlichen Landrat um Erlaubnis, ihn abbauen zu dürfen. Der litauische Landrat wollte in den Augen des deutschen Müllers nicht als rückständig und abergläubisch gelten und gab ihm schließlich seine Erlaubnis. Der Müller fand in der nächsten Umgebung jedoch niemanden, der ihm bei seinem Unterfangen hätte helfen wollen, sodass er seine Helfer vom Weiten her holen musste. Der Frevel des Abbaus des Steins wurde damit bestraft, dass zwei der Helfer sterben mussten und der Dritte erblindete. Seitdem der Stein vom Rombinus-Berg

<sup>96</sup> Miegel 1940, S. 22

<sup>97</sup> Vgl. hierzu Kelletat 1998, S. 191f.

<sup>98</sup> Ebd. S. 191

<sup>99</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 9

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> FLU, S. 216

<sup>102</sup> Gajdis 2010, S. 276

entfernt wurde, nagte die Memel an ihm, sodass im September 1835 ein großes Stück des Berges abbrach. Viele Bewohner befürchteten daraufhin, dass der Berg ganz abstürzen und dadurch sich die alte Prophezeiung erfüllen könnte, wonach das Land ins Unglück stürzen werde.<sup>103</sup> Neben der Legende, kann ein weiterer intertextueller Bezug ausgemacht werden. Dieser bezieht sich auf die aus der griechischen Mythologie stammende Tantalos-Legende: Tantalos, Sohn des Zeus und der Titanin Pluto, selbst aber ein Sterblicher, frevelte gegen die Götter und zog damit einen Fluch auf sein Haus, der über fünf Generationen hinweg seine Nachkommen in eine Kette von Gewalt und Verbrechen stürzen sollte.<sup>104</sup>

Im ersten Schritt der Analyse soll die Funktionalisierung der Opfersteinlegende dargelegt werden, die durch explizite Markierungen im Text kenntlich gemacht wurde und somit auf der obersten Schicht des intertextuellen Amalgams zu verorten ist. Die intertextuelle Interdependenz weist einige Kausalketten auf: Am Beginn der Kausalketten steht ein deutscher Müller, mit dem sprechenden Namen *Schwarz*. Müller Schwarz bittet den litauischen Landrat um Erlaubnis, den Stein zu entfernen, er verachtet die örtliche Kultur und den Volks Aberglauben. Der Frevel, der zur Bestrafung führt, wird in dem archetypischen Tantalos-Mythos signifikant, dadurch kann er als nächstes Glied der Kausalkette ausgemacht werden. Durch die intertextuellen Überschreibungen werden Begebenheiten aufgegriffen, die als Vehikel für geschichtliche Kalamitäten stehen. Hein deutet sie lediglich an. Der Rombinus war bis zum 19. Jahrhundert, eingeschränkt noch bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ein Ort, den man mit Maurice Halbwachs als eine *komemorative Landschaft* bezeichnen konnte. Die Reminiszenz an die Rombinus-Legende ist zugleich eine metaphorische Umschreibung dessen, was in der *Fluchtfährte* in zahlreichen Allusionen stets aufs Neue thematisiert wird: Die Erinnerung an die Heimatprovinz und an die Ursachen für deren Untergang. Der evozierte Raum und die Rekurse auf Mythen und Legenden werden durch die intertextuell orientierte Schreibstrategie des Autors in Form eines textuellen Amalgams Schicht für Schicht offengelegt. Der Raum wird zur „Kulisse und Folie“<sup>105</sup> und er „gibt den Hintergrund und Rahmen für ein primär-vordergründiges Geschehen von nichträumlichen Charakter ab.“<sup>106</sup>

Von Relevanz für die intertextuell orientierte Schreibstrategie und für die Darstellung des Raumes sind ebenso Themenkomplexe, die auf Apokalyptisches rekurren.

Die Vision des Friedhofswärters Fischer, „d[er] vielleicht geheimnisvollste[n] Gestalt der Fluchtfährte“<sup>107</sup> gehört dazu. Der Hauptprotagonist verletzt sich an der Hand: „Im Hecht-

<sup>103</sup> Vgl. Rombinus-Legende. URL <http://www.text/sagen/russland/deropferstein.html> [Zugriff: 02.02.2012].

<sup>104</sup> Vgl. LdA, S. 624

<sup>105</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 8

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Kelletat 1998, S. 167

sprung bin ich über die Handwagendeichsel, sagte ich zu Spieß.“<sup>108</sup> Sein Freund Helmut Spieß, der Neffe des Friedhofswärters, sieht das Missgeschick als Gottes Strafe, denn er entgegnet:

Die rechte, die Schwurhand, die Schmierhand, sagte Spieß. Horst hat mir erzählt! Gerechte Strafe, oder glaubst du nicht, daß Gott alles sieht? Schlimm wer nicht glaubt, an Gott, wie den Satan. Er blickte vor sich hin, scharfte im Schnee. – Der Widersacher lauert, sagte er, und wo nicht der Glaube is, da geht er um. Das Gericht kommt, hat Helmut's Onkel gesagt.<sup>109</sup>

Der Erzähler hat sich an der rechten Hand verletzt, die sein Freund als „Schwurhand“ und gleichzeitig als „Schmierhand“ bezeichnet. Mit der rechten „Schwurhand“ mussten die Soldaten, aber auch die jungen NS-Adepten den Schwur auf Adolf Hitler leisten. In diesem Textabschnitt wird die ablehnende Haltung gegenüber dem NS-Regime angedeutet und in der Symbolik der apokalyptischen Vision und der Epiphanie fortgesetzt:

Hats gesehen, blind vom hellen Licht aus den Pappeln hinter dem Friedhof, das FISCHER! gerufen, Hier Apostel sollst du sein! Finster alles herum, der Mond Blut, die Sonne Asche, zentnerschwere Hagelbrocken vom Himmel. Und wem das Siegel nicht auf der Stirn, dem zahlt der Herr heim, läßt Riesenheuschreckenschwärme mit Messerflügeln und Löwengebiß, die Folterknechte des Abgrunds der Hölle über ihn kommen. – Mit langem Weiberhaar Heuschrecken, sagte Spieß, mit Schwänzen und Stacheln wie Skorpione. In der Bibel steht alles, was kommt.<sup>110</sup>

Der intertextuelle Bezug bezieht sich auf unterschiedliche Bibelstellen. Im Buch Genesis<sup>111</sup> wird von einem Engel gesprochen, der Hagar erscheint. Es heißt, dass Gott mit ihr persönlich sprach.<sup>112</sup> Die biblischen Darstellungen bedeuten jeweils die Manifestation Gottes, d. h. eine Epiphanie, auch wenn Gott mit Hagar nicht direkt, sondern durch einen Engel sprach. Analog zu der Szene aus dem Alten Testament wird im Folgeabschnitt auf das Markus-Evangelium und die Berufung Petrus rekuriert:

Als Jesus am See von Galiläa entlangging, sah er Simon und Andreas, den Bruder des Simon, die auf dem See ihr Netz auswarfen; sie waren nämlich Fischer. Da sagte er zu ihnen: Kommt her, folgt mir nach! Ich werde euch zu Menschenfischern machen. Sogleich ließen sie ihre Netze liegen und folgten ihm. Als er ein Stück weiterging, sah er Jakobus, den Sohn des Zebedäus, und seinen Bruder Johannes; sie waren im Boot und richteten ihre Netze her. Sofort rief er sie, und sie ließen ihren Vater Zebedäus mit seinen Tagelöhnern im Boot zurück und folgten Jesus nach.<sup>113</sup>

Bezeichnend ist es auch, dass der Friedhofswärter mit Familiennamen Fischer heißt, der wie der biblische Simon/Petrus, ein Fischer war und zum Apostel berufen wurde. Nachfolgend wird auf das Alte Testament rekuriert: auf das 2. Buch Mose in dem es um die Zehn Plagen geht. In der *Fluchtfährte* werden als Einzeltextreferenz die Plagen 7 bis 9 erwähnt (Hagel,

<sup>108</sup> FLU, S. 49

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Vgl. Gen 3,8 und Gen 16,7-14

<sup>112</sup> Vgl. Gen 16,13

<sup>113</sup> Mk. 1 16-20

Heuschrecken und die Finsternis).<sup>114</sup> In der biblischen Geschichte tötet der Hagel Mensch und Vieh und zerstört Ernte und Bäume. Die Heuschrecken bedecken das Land und fressen alles Grün und schließlich verdunkelt die Finsternis den Himmel. Alle drei Plagen führen zur Verheerung des Landes. Metaphorisch wird ein apokalyptisches Untergangsszenario evoziert, das an das Schicksal von Ostpreußen als Folge des Zweiten Weltkrieges erinnern soll. Dass es sich nicht nur um ein metaphorisches Szenario handelt, beweist der Epilog der *Fluchtfährte*:

Vom Friedhof ist nichts geblieben, nichts als die zur orthodoxen Kapelle umfunktionierte Leichenhalle. Einer, dem ein Denkmal zu setzen wäre – Eduard Fischer / Friedhofswärter / Gottesmann und Menschenhelfer –, hat im Innern der Parkwildnis seine Dohlen versammelt, vom Hitzeschwall lautverstärkte Zikaden, um allen, die Ohren haben zu hören, ostinat zu verkündigen –: Die Steine, selbst die nach der Reichspogromnacht 38 vor Abraumbegierlichkeiten geretteten, ungeschändet durch Krieg und Jahre danach gebrachten jüdischen, abgeräumt und zertrümmert zu Schotter – ob jüdisch, orthodox, katholisch oder evangelisch eingeebnet der Gottesacker...<sup>115</sup>

Eduard Fischer blieb noch nach dem Einmarsch der Roten Armee in Darkehmen, er hielt Gottesdienste ab,<sup>116</sup> und half den anderen noch Gebliebenen in ihrer misslichen Situation. Er war „ein Trostspender für all die gemarterten Seelen.“<sup>117</sup> Die Evokation des apokalyptischen Szenarios lässt den dargestellten Raum als eine „Schicksalsmacht“<sup>118</sup> erscheinen. Die Akteure scheinen einer „Schicksalsmacht“<sup>119</sup> unterworfen zu sein. In dieser Textpassage der *Fluchtfährte* wird durch die religiös aufgeladene Vision des Friedhofswärters Kritik am NS-Regime in Figurenrede geäußert. Die Schlussworte „Das Gericht kommt“, deuten darauf, dass die Hybris der Nazis, die Eduard Fischer und auch indirekt sein Neffe erkannt haben, bestraft wird. Es vermischt sich ein naiver Volksglaube mit der Erkenntnis über die Bösartigkeit des NS-Systems. Der Friedhofswärter wird zum Verkünder, der „ostinat“ vor dem Unrecht warnte und es anprangerte.

Es kann Adolf Muschg zugestimmt werden, wenn er in seiner Laudatio auf Hein anlässlich der Verleihung des 1. Rainer-Malkowski-Preises in München konstatiert, dass Hein „Raum und Zeit auf ganz eigene Art verwickelt.“<sup>120</sup> Die Unschärfe eines Tag-oder Alptraumes erscheint als ein faktischer topografischer Raum verzerrt. Diese Verzerrung impliziert ein bedrohlich-apokalyptisches Szenario. Der Vater des Hauptprotagonisten

erzählt vorm Einschlafen jeden Abend am Bett uns von Holterdiepolter, dem hoch im windigen Glockenstuhl hausenden Wicht, der Sturm läutet auch mal, wild am Glockenseil schwingt, als

<sup>114</sup> Vgl. 2. Mos 9,22; 10,12 und 10,21

<sup>115</sup> FLU, S. 208f.

<sup>116</sup> Vgl. Kelletat 1998, S. 167

<sup>117</sup> Ebd. zit. nach Angerapper Heimatbrief, Dezember 1985, S. 22

<sup>118</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 8

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Muschg 2006, S. 6



wäre die Hölle los, die Stadt in hellen Flammen, und nichts ist, geträumt hat er, Holterdiepolter, Traumsand noch in den Augen.<sup>121</sup>

Der Zeitpunkt in der sich diese Episode zuträgt, ist Januar 1943.<sup>122</sup> Die Monate Januar und Februar 1943 markieren die Niederlage der 6. Armee in Stalingrad. Stalingrad wird in der *Fluchtfährte* an keiner Stelle explizit erwähnt. Lediglich implizite Anspielungen geben Hinweise: Dem zitierten Textabschnitt geht eine eindeutige Bemerkung der Mutter des Erzählers voraus: „Soviel deutsches Blut, sagt die Mutter, und wie viel noch fließen wird, aber verzagen dürfen wir nicht.“<sup>123</sup> Der Krieg befindet sich am Wendepunkt. Er ist zu diesem Zeitpunkt in Ostpreußen noch nicht angekommen und seine Realien sind den Bewohner noch fern und unwirklich. Diese Wahrnehmung entspricht der Darstellung in der einschlägigen Vertriebenenliteratur, wonach der Krieg in die heile ostpreußische Welt plötzlich hereingebrochen war. Die erzählte Szene mag jedoch nur oberflächlich gesehen als eine Beschreibung einer familiären Szenerie gelten, wo der gerade auf Fronturlaub verweilende Vater seinen Kindern vor dem Einschlafen eine Gutenachtgeschichte erzählt. In diesem Textabschnitt wird ein Raum inszeniert, der üblicherweise Schutz und Geborgenheit bietet. Das Märchen handelt von einem Wicht namens Holterdiepolter, der „wild am Glockenseil schwingt, als wäre die Hölle los.“<sup>124</sup> Diese Sequenz entspricht dem Wachzustand, die folgende Frequenz, „die Stadt in hellen Flammen“ entspricht hingegen einem (Tag-) Traum oder sie kann sich in der kindlichen Fantasie des Erzählers abspielen. Die Sequenz *die Stadt in hellen Flammen*, spielt auf Stalingrad an. Wird der Name des Wichts Holterdiepolter als das im Deutschen übliche gleichnamige Adverb gelesen, so bedeutet dies, dass der junge Protagonist im Traum eine apokalyptische Vision dessen erlebte, was knapp zwei Jahre später seiner Heimatprovinz widerfahren wird: die *holterdiepolter* anrückende Rote Armee. An dieser Stelle der Erzählung wird durch das traumartige apokalyptische Szenario der scheinbar geschützte Raum des Protagonisten destruiert. Der Erinnerungsraum Ostpreußen wird ambivalent evoziert. Der häuslichen Idylle wird ein apokalyptisches Untergangsszenario entgegengesetzt. Anders verhält es sich bei der Darstellung des Dorfes Trempen, in dem der Hauptprotagonist als Kind seine Ferien bei seiner Großmutter verbracht hatte und um die afrikanisch anmutende Landzunge Kurische Nehrung. Beide Orte werden aus zwei Perspektiven dargestellt: aus der Perspektive des Kindes und im Epilog aus der Sicht des erwachsenen Erzählers, der nach über 50 Jahren seine Heimat wiedersieht.

---

<sup>121</sup> FLU, S. 60f.

<sup>122</sup> Vgl. ebd. S. 60

<sup>123</sup> Ebd. S. 59

<sup>124</sup> Ebd. S. 60

Die Kurische Nehrung, die Marienburg, die Elchniederung und die Memel, zählen zu den „Ikonen“, die zum „signifikante[n] Kanon [der] leitmotivisch auftretenden Gedächtnisorten“<sup>125</sup> in der ostpreußischen Erinnerungsliteratur gehören. Diese Ikonen gehören vielfach zu „Ostpreußen spiritualisierte[n] Landschaftsmagie [...], [die] selbst ansonsten nüchtern-selbstkritischen Autoren in ihren Bann“<sup>126</sup> zieht.

In Trempen (heute Nowostrojewo) lebte die Großmutter des Hauptprotagonisten. Sie bewirtschaftete mit ihrer Tochter Frida den Gasthof und das Hotel Deutsches Haus. „Im Frühjahr schon (1940, Anm. d. Verf.) gab es längere Ferien und jetzt beinah um sechs Wochen verlängerte, bis in den Herbst hinein.“<sup>127</sup> Für den Neunjährigen schien es ein Kindheitsparadies gewesen zu sein:

Als würd ich zum Katzentier, wenn ich ans Deutsche Haus denke: Ich konnte ein- und aus-schlüpfen, niemand überwachte mich. Ich streunte, verwarloste, kleiner mitgefütterte Hotelgast in Vollpension. Das Revier ging längs der Chaussee von der Meierei bis zum Kirchhof, quer vom großen Garten bis zum Wiesenbruch, wozwischen das Anwesen lag: Gastgarten, Festsaal und Kegelbahn, Gaststuben, Schankstube, Küche und Hotel, Kolonialwarenladen und Tankstelle, Insthaus und Einfahrt zu Remise, Hofplatz, Stallungen und Scheune. An der Kirchhofmauer erst, wo die Straße abbog, begann richtig das Dorf.<sup>128</sup>

Die beschriebene Topografie wird als Revier bezeichnet. Sie bezieht sich auf die nächste Umgebung des großmütterlichen Hotels. Es ist der einzige Ort der Erzählung, an dem sich der Hauptprotagonist so frei und glücklich fühlen kann. Der ihn umgebende Raum ist frei von Ideologien und Mythen, er ist nicht ambivalent. Es ist der Raum einer unbeschwerten Kindheit. Die Topografie kann nicht unbedingt als Ostpreußen identifiziert werden. Der einzige Hinweis in Bezug auf Ostpreußen, markiert das Lexem Insthaus, was eine ältere Bezeichnung für eine ärmliche Kate in ostelbischen Gutsanlagen bedeutet.<sup>129</sup> Der Raum wird weder als idyllisch noch idealisierend charakterisiert. Es sind die subjektiven Empfindungen eines damals neunjährigen Kindes, das einige unbeschwerte Wochen bei seinen Verwandten verbringen durfte. Trempen ist „das Paradies der Fluchtfährte, ihr hellster Ort.“<sup>130</sup> In dieser Episode ist die subjektive Raumwahrnehmung des Erzählers inhärent. Sie ist eine Eigenschaft dieser Räume selbst:

Ich holte mir Omamas Vanilleeis aus dem Keller, verkroch mich zwischen den Kulissen auf der Festsaalbühne, lief die Kegelbahn lang, sah beim Kalbschlachten zu, träumte auf dem Fuder von der wiedergefundenen Nadel im Heu und lief über Wiesen zum Bruch, wo es nicht mehr weiter-

<sup>125</sup> Orłowski 2010, S. 40

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> FLU, S. 26

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Vgl. URL <http://www.arts4xcom/deu/d/insthaus.htm>. [Zugriff: 21.03.2012]

<sup>130</sup> Kelletat 1998, S. 203

ging. Vor mir der Horizont war der Horizont, den die Brucherlen berührten. Dahinter war wieder der Horizont und dahinter wieder einer, dahinter ...<sup>131</sup>

Das Kind fühlt sich frei und ungebunden; diese Eigenschaft spiegelt der Raum mit der Beschreibung des unendlichen Horizontes wider.

Wie anders erlebt der erwachsene Besucher den Ort, in dem er die glücklichsten Momente seiner Kindheit erlebt hatte:

Zum westlich liegenden Trempen die altbewährte Landstraße über Rauben gibt es noch [...], der an der Abzweigung hinter Gudwallen befragte Arbeiter zuckt mit den Achseln und breitet die Arme aus. Also der links auf die Umwegstrecke weisenden Hand nach fahren –, was bedeutet, daß ich die Orientierung verloren, mich in Trempen vom falschen, südlichen Ende kommend, nicht zurechtfinden werde. Zweimal vorbei am gesuchten Bau, um beim dritten Mal erst als einzig mögliche, dem Gasthof, Tante Fridas Deutschem Haus, übergestülpte Neuschöpfung ihn zu orten. Der Orientierungspunkt Kirche und Kirchhof perfekt wegretuschiert, der zweite, die Meiereiruine am Ortsausgang Richtung Rauben, nur unter Vorbehalt identifiziert [...]. Eine Schule, wie sich herausstellt. Erhalten innen die Hotelterasse in den ersten Stock, der Festsaal, die Kammer der Großmutter, auf dem Hof der Remise; verschwunden die Wiesen, gegenüber der Garten Nowostrojewos Pennertreffpunkt.<sup>132</sup>

Der Hauptprotagonist gibt ohne Beschönigung seine Eindrücke wieder. Die Beschreibung konkurriert mit der Erinnerung des Kindes. Trotz des desolaten Zustandes des Dorfes, klingt in den Zeilen keine Aufrechnung, vielmehr Trauer über den angetroffenen Zustand des Dorfes. Trempen der Kindheit ist ihm fremd geworden, so fremd, dass er dort die Orientierung verliert. Trotz dieser Erkenntnis bleibt Trempen ein Ort, der weder ideologisch noch mythisch überschrieben wird. Die Wahrnehmungen des erwachsenen Erzählers können metaphorisch als Abschied und Verlust der Kindheit aufgefasst werden. Das Land der Kindheit ist endgültig verschwunden:

Wer in den Königsberger Bezirk, Kaliningradsckaja Oblast reist [...] und nach Altvertrautem Ausschau hält, wird zustimmen können: Gegenden und Orte dort, das Gesuchte von einst ist Schattenland heute, acherontisch abgetaucht.<sup>133</sup>

In diesen Textabschnitten werden subjektive Empfindungen des Protagonisten dargestellt. Die positive Kindheitserinnerung wird dem Realerlebten im russischen Nowostrojewo gegenübergestellt. Beide Textpassagen werden kaum intertextuell überschrieben, da der evozierte Raum keine Funktion erfüllen muss, die auf geschichtliche Kalamitäten verweisen soll.

Ein weiterer wichtiger Ort der *Fluchtfährte* ist die Kurische Nehrung. Der Erzähler hat einige Jahre seiner Kindheit in Labiau (heute Polessk) verbracht, das unweit der Kurischen Nehrung liegt. Trotz der Nähe, gelangte er während seiner Kinder- und Jugendzeit nie dort-

<sup>131</sup> FLU, S. 27

<sup>132</sup> Ebd. S. 210f.

<sup>133</sup> Hein 2001c, S. 2

hin. Der von Wilhelm von Humboldt 1809 emphatisch beschriebene Landstrich<sup>134</sup>, blieb für den Hauptprotagonisten bis zu seinem Besuch Ende der 1990er Jahre eine imaginierte Traumlandschaft. Bereits die kindliche Fantasie des Hauptprotagonisten wurde von der afrikanisch anmutenden Landschaft inspiriert. Der Neunjährige sägte zu Weihnachten 1940 für seinen Vater einen Keitelkahnwimpel:

Jetzt kann ich den Keitelkahnwimpel aussägen nach Vatis Entwurf, ein Weihnachtsgeschenk für ihn, bemalt mit Plakafarben: Kurenfischer mit Kescher, Niederungselch und Niederungsbirke, Niederungswald und Niederungskate mit den gekreuzten Pferdeköpfen überm Giebel, Deutschritterordenskreuz, Reichshochheitsadler und Anker. Dem Großen Moosbruch gegenüber am andren Ufer des Haffs die Nehrungsdünen fehlten – bleiben unsichtbar. Ich träumte von den Wanderdünen.<sup>135</sup>

Das Bild des Neunjährigen ist stark vom Heimatkundlichen geprägt. Hinzu kommen die vom Vater angeregten deutsch-nationalen Symbole. Bezeichnend ist es, dass der Vater sich für das Geschenk mit den ideologisch geprägten Worten bedankt: „Danke dir sehr, mein Großer! Du weißt schon etwas vom Ringen um Deutschland!“<sup>136</sup>

Der Kindheitstraum des Erzählers wird 1997 erfüllt. Diese Textpassage spielt eine Schlüsselrolle in der Erzählung. Die zahlreichen expliziten und impliziten intertextuellen Interdependenzen offenbaren historische und kulturelle Bezüge, die für Ostpreußen von großer Bedeutung waren:

Unser Ziel vor Abend hinter der Grenze [russisch-litauische Grenze, Anm. d. Verf.] auf halber Nehrungsstrecke Nidden, wo Freunde uns lassen, noch die Abendfahrt über Memel nach Wilna vor sich ... Nida / Nidden, am Fuß des Urbo Kalnas und Parniddbergs, der Hohen Düne mit dem Tal des Schweigens. – Wer nie sein Brot mit Tränen aß ..., soll im bitterkalten Januar 1808 die Königin Luise, von Königsberg nach Memel auf der Flucht vor Napoleon, mit ihrem Diamantenring ins Fensterglas der seit Olims Zeiten abgerissenen Posthalterei geritzt haben. Und weiterzuhören – die Volksseele weiß, was die um ihr Land Bangende bewegt: ... alle Schuld rächt sich auf Erden. Aber haben Kälte und Fieber das Volk der von Wanderdünen, Pest und Schaktarp verfolgten. Mit ätherbeträufeltem Zuckerstück zum Begöschchen ihr Kropfzeug in die Tonne steckenden KrähenbeißerundFresser, wie uns der Vater die Kuren beschrieben, haben Fieber und Kälte das Nehrungsvolk ihr vor Augen geführt? Dessen Sprache mit letzter Sprecherseele dahingegangen in diesem Jahrzehnt letztes Jahr, nach dreihundert Jahren der pruzzi-schen folgend. Geisterwind auf schartiger Nehrungsklinge –. Nördlich auf den Negelnischen Bergen, bei seeher eingenebelt wieder freigegebener Sicht, fällt die Traumgrenze, wird, was seit Kindertagen Traum war, real: Wüstensand Sandwüste afrikanisch ... Vier Tage zwischen Haff und See, auf hakenschlagend und schnurgerade wanderblickschluckendem Küstenstrich. Landzunge leckend innen chemieverseucht süßes, außen noch badezulässig salziges Wasser. Sommerwolkenweiß geträumte Weltkante der Kindheit: Kurisches Haff und Ostsee. Drei schwarze Pfeile nach Osten, drei Pfeile nach Westen am Südrand der Parniddwindkehle, dem Tal des

<sup>134</sup> *Die Kurische Nehrung ist so merkwürdig, dass man sie eigentlich ebenso gut als Spanien oder Italien gesehen haben muss, wenn einem nicht ein wunderbares Bild in der Seele fehlen soll. Ein schmaler Strich toten Sandes, aus dem das Meer unaufhörlich an seiner Seite anwütet, und der anderen eine ruhige große Wasserfläche das Haff bespült.* (W. von Humboldt zit. nach Mann 2012, S. 11)

<sup>135</sup> FLU, S. 32

<sup>136</sup> Ebd.

Schweigens, litauisch/englisch die Warnungstafel STRICT NATURE RESERVE / VISITING IS PROHIBITED / BORDER ZONE! Niemandsländ zwischen den Wassern [...].<sup>137</sup>

Der Anfang der Textpassage spielt auf die landschaftliche Schönheit der Nehrung, die durch ihre „geologische Struktur, die sowohl nordisch als auch mediterran anmutenden Lichtverhältnisse und Farben, die Stimmung von zeitloser Fremdheit und einer Atmosphäre erdenferner Magie und Melancholie“<sup>138</sup> entfaltet. Dem Erzähler geht es nicht darum, ein zauberhaftes Naturbild der Nehrung zu evozieren. Durch die intertextuell orientierte Schreibstrategie soll auf bestimmte historische Ereignisse und prekäre Kontinuitäten angespielt werden. Wie in kaum einem anderen Textabschnitt der *Fluchtfährte* wird der topografische Raum zu einer „Schicksalsmacht“<sup>139</sup>, zum „Ausdrucksträger des Subjektiven“<sup>140</sup> und zum „Projektionsbereich geistig-gesellschaftlicher Inhalte.“<sup>141</sup> Der erste intertextuelle Bezug wird in den Worten *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* hergestellt. Die Einzeltextreferenz bezieht sich auf den Anfang von Goethes *Lied des Harfners* aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Diese Worte werden der preußischen Königin Luise in den Mund gelegt. Luise soll sie in ihr Tagebuch geschrieben, oder der Legende nach, ins Fensterglas mit einem Diamantenring eingeritzt haben, als sich das preußische Königspaar auf der Flucht vor Napoleon im ostpreußischen Memel aufgehalten hatte. Diese intertextuelle Stelle und der Schlussvers des Gedichtes *alle Schuld rächt sich auf Erden*, sind nicht als alleiniger Bezug auf Goethes *Wilhelm Meister* zu betrachten. Relevant für die Funktion der Intertextualität erscheinen weitere intertextuelle Querverweise. *Das Lied des Harfners* weist ebenfalls intertextuelle Bezüge auf. Gemeint sind biblische Stellen<sup>142</sup> und andere literarische Texte.<sup>143</sup> Von größerer Bedeutung ist die Allusion auf den Frieden von Tilsit vom 9. Juli 1807, bei dem Preußens Gebietsstand und die Zahl seiner Untertanen um etwa die Hälfte reduziert wurde. Die von Napoleon favorisierte Auflösung des preußischen Staates konnte auf Wunsch des russischen Zaren noch verhindert werden. Eine andere Konsequenz des Frieden von Tilsit hatte zur Folge, dass Europa in eine französische und eine russische Interessenszone aufgeteilt wurde.<sup>144</sup> Die Parallelen zu diesem Ereignis können weiter fortgeführt werden und an das Potsdamer Abkommen, die Aufteilung Europas

<sup>137</sup> FLU, S. 215f.

<sup>138</sup> Mann 2012, S. 164f.

<sup>139</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 8

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Ebd. S. 9

<sup>142</sup> Psalm 6, 7,80; 6 und Hosea 9,4: *Wo sie dem Herrn kein Tropfen vom Wein noch etwas zu Gefallen tun können. Ihr Opfer soll sein wie der Betrüben Brot, an welchem unrein werden alle, die davon essen; denn ihr Brot müssen sie für sich selbst essen, und es soll nicht in des Herrn Haus gebracht werden.*

<sup>143</sup> Zum Beispiel ist hier an Andreas Gryphius' *Da ich einsam und elende [...] mein Brot mit Tränen aß und Wie lange soll ich jammervoll mein Brot mit Tränen essen?*, zu denken. Vgl. hierzu bes. Keppel-Krims 1986, S. 115.

<sup>144</sup> Vgl. Rada 2010, S. 311 und 318

in eine sowjetische und amerikanische Interessenszone und die dort beschlossene endgültige Auflösung von Preußen, denken lassen. Der Erzähler beklagt nicht unreflektiert diesen Untergang. In Goethes Worten wird „die Objektivierung des Schicksals zu einem außerhumanen, despotischen Wirkungszusammenhang aus Schuld und Sühne“<sup>145</sup> deutlich. In diesem Textabschnitt wird durch die amalgamartige intertextuelle Schreibstrategie auf den Untergang von Ostpreußen angespielt. Die Konsequenz des Untergangs wird konkret in der Darstellung des topografischen Raumes fortgeführt: Die Kurische Nehrung ist zu *border zone* geworden. Es wird deutlich, dass die scheinbar paradiesische Landschaft vom Hauptprotagonisten ambivalent empfunden wird. Er reflektiert mit Trauer, dass das früher multiethnische Ostpreußen, seine kulturelle Vielfalt verloren hat. In diesem Abschnitt der *Fluchtfährte* galt es aufzuzeigen, dass „Ostpreußens immens kultureller Reichtum als Schnittstelle mehrere Welten zu begreifen und auch zu ergründen ist, was der Nationalismus beförderte.“<sup>146</sup> Dies wird insbesondere deutlich, wenn es um den Untergang der kurischen Sprache geht. Der thematisierte Untergang des Kurischen, der Sprache des Volkes, das vom Vater des Erzählers verächtlich als „Krähenbeißer und Fresser“ genannt wurde, kann als Sinnbild des Untergangs einer Kultur und eines polyphonen Elements des einstigen Ostpreußen verstanden werden. Die Kuren, die stets der rauen Natur trotzen mussten, deren Siedlungen einst auf der Nehrung immer wieder versandeten und im Mündungsdelta des Memelstromes durch den gefürchteten Schaktarp<sup>147</sup> ins Haff gespült oder Opfer von Pauperismus und Seuchen waren, verlieren ihre Sprache 1996.<sup>148</sup>

<sup>145</sup> Fick 1985, S. 217

<sup>146</sup> Kossert 2005a, S. 47

<sup>147</sup> Schaktarp: *Besonders das von dem Rußstrom, seinen Zuflüssen und Armen durchzogene Memel-Niederungsgelände wird im Winterhalbjahr recht häufig von dem sogenannten Schaktarp heimgesucht. Er stellt sich nach Überschwemmung und nachfolgendem leichteren Froste, wenn das Eis noch schwach ist, oder während des Tauwetters ein, wenn das Eis schon mürbe und für Menschen und Tiere unpassierbar geworden ist. Dann können viele Wege nur durch aufgelegte Baumzweige (zwischen den Zweigen), also nach Herstellung eines Knüppeldammes, benutzt werden. Zu diesen Zeiten sind die davon betroffenen Gegenden von der Außenwelt abgeschnitten. Zu ihnen kommt keine Post, kein Arzt, kein Geistlicher. Manchmal können die Verstorbenen erst nach Wochen beerdigt werden. Jede Beschäftigung, auch die Fischerei, ruht: Hunger, Mangel an Brennmaterial oder gar ansteckende Krankheiten stellen sich ein. Wenn der Zustand längere Zeit anhält, wird die Lage prekär. Schließlich bricht das Eis doch auf und fließt mit dem Strom ins Kurische Haff. Oft genug dringt das Hochwasser sogar in die Häuser ein. Starker Ostwind treibt die dicken Eisschollen bis an die Hauswände, wo sie manchmal bis zum Dach hochgeschoben werden. Oft wurden Gebäude ganz zusammengedrückt. Die Geschädigten bauten ihr Gehöft dann nicht mehr auf, sondern kaufen sich Anwesen in höher gelegenen Dörfern. So sind ganze Ortschaften verschwunden. Es wird berichtet, dass auch ganze Wiesen und Äcker, teilweise mit Gebäuden darauf, vom Wasser mitgerissen wurden und aufs Haff trieben. Nur die Kinder freuen sich, weil sie „Schaktarp-Ferien“ bekommen. Tritt stärkerer Frost ein, dann staunt derjenige, der zum ersten Mal in diese Gegend kommt, weil er alt und jung mit Schlitten und Schlittschuhen von Ort zu Ort über die unabsehbaren Eisfelder dahineilen sieht.* (Dieser Text ist entnommen aus: URL [genwiki.genealogy.net/schaktarp](http://genwiki.genealogy.net/schaktarp)) [Zugriff: 12.01.2012].

Das litauische Wort šaktarpis bedeutet wörtlich „Inseldasein“ (vgl. Kurschat 1964, S. 124), sodass in der *Fluchtfährte* dieses Wort m. E. auch als Metapher für Ostpreußens Untergang und sein Inseldasein als Bollwerk verstanden werden kann.

<sup>148</sup> Der Tod des Kurischen wird mit dem Tod des letzten Sprechers 1996 gleichgesetzt.

Die ständige Bewegung des Sandes, das Versanden der Ortschaften, die brachiale Gewalt des Schaktarps, evozieren eine apokalyptische Stimmung. Der Raum nimmt den „Charakter einer Schicksalsmacht an.“<sup>149</sup> Die aus Kindertagen erträumte Landschaft entpuppt sich als vom „Geisterwind“ der Geschichte umwehte „Nehrungsklinge“. Nur für einen Augenblick scheint der Kindheitstraum in Erfüllung zu gehen: „bei seeher eingenebelt wieder freigegebener Sicht, fällt die Traumgrenze, wird, was seit Kindertagen Traum, war real: Wüstensand Sandwüste afrikanisch.“<sup>150</sup> Der scheinbar erfüllte Traum zerfällt schnell, denn die „Landzunge“ ist von Abwässern aus den Fabriken in der Oblast Kaliningrad „chemieverseucht“. Die „sommerwolkenweiß geträumte Weltkante der Kindheit“ ist „Niemandsländ zwischen den Wässern.“ Die evozierte Raumauffassung hat kaum mit einer idyllischen Idee der Einheit von Natur und Mensch zu tun. Die landschaftlichen Eigenheiten der Nehrung symbolisieren nicht nur den fortwährenden Kampf mit den Naturgewalten. Die Versandungen auf der Landzunge und die Naturgewalt, die stets auf diesem Landstrich ein Untergangsszenario verursachten, können als eine Allegorie für den Untergang der Heimatprovinz des Erzählers aufgefasst werden.

Die Trauer über den Verlust des multiethnischen- und kulturellen Erbes Ostpreußens wird in der *Fluchtfährte* weiter fortgesetzt. Es soll noch näher eingekreist werden, wie in der Erzählung die Heimatprovinz als verllorener polyphoner Kulturraum evoziert wird.

Die NS-Ideologen waren bestrebt, alles was in ihren Augen als nicht deutsch erschien, auszulöschen. Dass solch Unterfangen meistens nicht ganz erfolgreich sein kann, bezeugen die Worte Marcus Pupius Pisos: „Groß ist die Kraft des Gedächtnisses, das Orten innewohnt, und mit gutem Grund gründet die Kunst des Erinnerns auf sie.“<sup>151</sup> Die kulturelle Vielfalt der ehemaligen deutschen Provinz wird in der Tollmingkehmen-Passage der *Fluchtfährte* umrissen. Literatur wird in der Gestalt der beiden Dichter Kristijonas Donelaitis und Michael Pogorzelski zu einem kulturellen Erinnerungsort:

Trakehnen Tollmingkehmen Rominten Darkehmen unsere Winkelroute. Tollmingkehmen Angelpunkt, seit der Rückkehr ans verlassene Gestern sich mit dem Schwenk über Wilna verbunden – Anger und Feld der Jahreszeiten des Dichterpfarrers Kristijonas Donelaitis. Die Heimatkunde schweigt sich aus über ihn zu meiner Zeit, er kommt nicht vor, gehört nicht zum Repertoire: seines Jahrhunderts großer Poet nicht nur in Preußisch Lithauen, nach Simon Dach, zu meist litauischer Zunge freilich –, im Preußen östlich der Weichsel der wortgewaltigste. Seine Stelle nimmt, wie wohl weithin noch unter Landsleuten, die überlebten, üblich, mit seiner deutsch wildwüchsig geschmetterten Leichenpredigt Michael Pogorzelski ein, dem freilich Polnisch eher zu Gebote stand, wies heißt, aber Litauisch auch wie Deutsch.<sup>152</sup>

<sup>149</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 8

<sup>150</sup> FLU, S. 216

<sup>151</sup> Zit. nach A. Assmann 1997, S. 298. Original in lateinischer Sprache: *tanta vis adminitionis inest in locis, ut non sine causa ex iis memoriae ducta sit disciplina* (ebd.).

<sup>152</sup> FLU, S. 206

Es werden zwei ostpreußische Pfarrer erwähnt, die die kulturelle Polyphonie Ostpreußens verkörperten. Michael Pogorzelski (1737-1798) „der ‚Zauberer Gottes‘ [...] war zu seiner Zeit eines der urwüchsigsten masurischen Originale im Priesterkleid.“<sup>153</sup> Er stammte aus dem masurischen Lepaken und dichtete in seinem polnisch-masurischen Heimatdialekt und auf deutsch. Kristijonas Donelaitis (1714-1780) gilt als Begründer der litauischen Nationalliteratur.<sup>154</sup> Er galt im 19. Jahrhundert als litauischer ostpreußischer Autor. Dadurch wurde „seine Rezeption in eine deutsche (19. Jahrhundert) und eine litauische (vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute) eingeteilt.“<sup>155</sup> Donelaitis’ doppelte Zugehörigkeit kann an der Form seines Familiennamens erklärt werden:

Während der ‚deutschen‘ Periode hieß er – mit Abweichungen – Donalītius, in der ‚litauischen‘ konstituierte sich der heutige Name Donelaitis. Der Streit um die Namensform trug Züge einer Auseinandersetzung um die nationale Zugehörigkeit des Autors.<sup>156</sup>

Dies ist insofern von Bedeutung, als diese Auseinandersetzung die nationalen Konflikte in Ostpreußen verdeutlicht. Donelaitis’ Muttersprache war Litauisch, Deutsch war seine Bildungssprache. Seine Dichtung gilt als bedeutsam, da sie „in einer vernationalen Zeit [...] nationale Gegensätze“<sup>157</sup> thematisiert. Michael Pogorzelski als Vertreter der polnisch sprachigen Masuren, steht hingegen für deutsch-polnische Auseinandersetzungen um die nationale Zugehörigkeit dieser Ethnie.<sup>158</sup>

In der *Fluchtfährte* werden diese Konflikte nicht explizit angesprochen. Es wird lediglich die Mehrsprachigkeit der beiden Dichter angedeutet, die im 18. Jahrhundert für die meisten Bewohner dieser Landschaft zur Normalität gehörte. In der Erzählung führen beide Dichter einen „Wechselgesang“:<sup>159</sup>

Ach Amtsrat, ach, warum bist du nur vorjahrs gestorben? / Wißt ihr doch, daß uns Arme vor all-  
zu erschütternder Klage / Ach, daß Gott sich erbarme! Ein scheußlicher Schwindel befallen /  
Viele sind heiser geworden und konnten gar nicht mehr sprechen. / Jetzt aber, wenn wir aufs  
Neue wieder zu weinen begönnen / Und noch länger unmenschlich trostlos jammerten, heulten /  
Würden die Augen verwurmen, müßte der Leib sich verzehren. / Was aber wird dann aus uns,  
wenn wir nicht mehr fürs Tagewerk taugen / Und für den König nicht mehr, was nötig, zu  
schaffen vermöchten? / Unsre Gehöfte nimmt man uns, wird uns den Bettelsack geben. – O,  
weh! Dir Ortelsburgsch Gemein! / Du hast verloren den Pfarrer Dein / Geschlossen ist das Auge  
tott / Maul zu, was hat gelehrt Gott! // So blüht im Garten Rosenstock; / Spring zu, frißt ab der  
Ziegenbock. / So fraß auch mitten im Lebenslauf / Der Tott den selgen Pfarrer auf. // Nun liegt  
er auf Gottes Acker. / Pfui Tott – Du Racker! – Ihre eigenen Todesdaten 1780/1798.<sup>160</sup>

<sup>153</sup> Kudnig 1959, S. 67

<sup>154</sup> Vgl. Kuzborska (o. J.), S. 1

<sup>155</sup> Kuzborska 2007, S. 260

<sup>156</sup> Ebd.

<sup>157</sup> Kuzborska (o. J.), S. 5

<sup>158</sup> Vgl. hierzu z. B. Kossert 2002

<sup>159</sup> FLU, S. 206

<sup>160</sup> Ebd. S. 206f.



Diese Textpassage wurde als Cento konzipiert und in die Erzählung montiert. Der Cento vereinigt Passagen aus Donelaitis' Opus Magnum *Metai*, dt. *Die Jahreszeiten* und Michael Pogorzelskis „wildwüchsig geschmetterten Leichenpredigt.“<sup>161</sup> Die jeweiligen Textpartikeln unterscheiden sich in ihrer stilistischen Ausgestaltung deutlich. Übertrug Hermann Buddensieg Donelaitis' Dichtung ins Deutsche in formvollendeten Hexameter<sup>162</sup>, so sind Pogorzelskis Verse in einem schwerfälligen vierhebigen Jambus geschrieben.<sup>163</sup> Durch die augenscheinliche stilistische Unterscheidung, werden die beiden Textpartikel deutlich wahrnehmbar. Die Neuordnung der jeweiligen Textpassagen soll in der *Fluchtfährte* keinen parodistischen Effekt erzeugen. Es soll die kulturelle und sprachliche Vielfalt des vormaligen Ostpreußens dialektisch zum Ausdruck gebracht werden, sodass dieser Textabschnitt als Synopse kultureller Phänomene lesbar ist. Im Sinne von Jurij Lotman evoziert der Cento einen semiotischen Raum, eine Semiosphäre in der unterschiedliche Kulturräume nicht nur nebeneinander stehen, sondern miteinander in Beziehung treten und sich gegenseitig durchdringen. Der intertextuelle Bezug erstreckt sich nicht nur auf Donelaitis und Pogorzelski, er kann noch auf Johannes Bobrowskis Erzählung *Litauische Claviere*<sup>164</sup> erweitert werden. Dort beabsichtigen die beiden Protagonisten Gawehn und Professor Voigt eine Oper über Donelaitis zu schreiben. Die zusammengefügte Stimmen von Donelaitis und Pogorzelski verdeutlichen, dass

Europas östlicher Ostseeraum [...] ein Gebiet ist, das von verschiedenen Kulturen auf den mental map ‚beschrieben‘ worden ist und durch die wandernden Grenzen ein gewissermaßen mit beweglichen Lettern ausgefüllter. Durch Assimilationsvorgänge konnte es auch zu Palimpsesten kommen, so dass die ‚Schrift der ursprünglichen Kultur noch durchscheint‘ [...].<sup>165</sup>

Die Montagetechnik wird als Inszenierung verschiedener Stimmen angewandt, dadurch werden sie nicht reglementiert. Sie können einzeln zu Wort kommen und miteinander in Dialog treten:

Solche Zitatcollagen vermitteln die Erkenntnis, dass Ostpreußen als osteuropäische Kulturregion neu zu entdecken wäre, zu entdecken mit einem Reichtum, der sich [...] nicht nur aus einer Sprache und Kultur gespeist hat.<sup>166</sup>

Ein wichtiges Motiv in der *Fluchtfährte* ist das titelgebende Motiv der Flucht. Sie wird in der Erzählung in vier unterschiedlichen Episoden geschildert.

---

<sup>161</sup> FLU, S. 206

<sup>162</sup> Auch wenn darauf hingewiesen wird, dass der Hexameter vom deutschen Übersetzer angewandt wurde (vgl. Kelletat 2006a, S. 122), so weist Fritz Wenau in seinem Vorwort zu der Passarge-Übersetzung darauf hin, dass Donelaitis selbst im litauischen Original „reine Hexameter“ (Wenau 1999, S. IV) geschrieben hatte.

<sup>163</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 122

<sup>164</sup> Vgl. Bobrowski 1967, S. 10f.

<sup>165</sup> Hartmann 2010, S. 8

<sup>166</sup> Kelletat 2006a, S. 122 (Herv. getilgt)

Die Flucht des Hauptprotagonisten von Stuhm nach Plön beginnt mit dem Warten der sieben Zöglinge der Stuhmer Nationalpolitischen Erziehungsanstalt auf das Aufbruchssignal zur Flucht vor der näher anrückenden Roten Armee:

Die Stunde X, niemand weiß, ob am Nachmittag bereits, ob abends oder vielleicht erst. Januar, es wird früh dunkel. Hinter der Dunkelheit ist eine andere, die uns schlucken kann, von Warschau oder vom Oberland her übern Drausensee droht, rings um uns womöglich, am Eck zwischen Nogat und Weichsel lauert zuletzt, falls wir nicht rechtzeitig abziehen. Uns schnappt deportiert umbringt.<sup>167</sup>

Der Raum wird von Dunkelheit dominiert: Der Tag wird nicht mehr hell. Die Tageszeiten verschmelzen zu einer undurchdringlichen Dunkelheit. Die Dunkelheit evoziert Angst vor der anderen, metaphorischen Dunkelheit, dem Ungewissen und der Angst von der einrückenden Roten Armee eingefangen zu werden:

Wo mag die Mutter mit den Geschwistern jetzt sein. Wir steigen das dunkle Treppenhaus hinauf, Bahrchen Wuz hat uns Schlüssel zum Musikraum gegeben. – Dann wissen wir, wo ihr seid –, aber weiter kein Licht im Gebäude! Verdunkelt den Raum! Und ihr wisst, die Musici bleibt – bestehn, trotzdem, zerkratzt mir die Schallplatten nicht! Vielleicht wären noch mehr mitgekommen, wir waren sieben. Standen, saßen, jeder für sich, vor uns das kleine Licht des Plattenspielers. Was aufgelegt werden soll, was wir uns wünschen? Moll oder Dur, Orgelkonzerte Händel, d-Moll oder F-Dur? Aber die Platte dreht sich bereits, dunkler, stufensteigender, aufblitzend tanzender Hall.<sup>168</sup>

Die Dunkelheit ruft beim 13-jährigen Hauptprotagonisten Angst und Beklemmung hervor. Das Schulgebäude ist dunkel, die einzige Lichtquelle, ist das kleine Lämpchen des Plattenspielers. In der gespenstischen Atmosphäre erklingt ein Händel-Konzert, das an dieser Stelle ein apokalyptisches Untergangsszenario wirkungsvoll durch das „daktylisch-lautmalerische u-i-a Vokaldreieck ‚dunkler, stufensteigender, aufblitzend tanzender Hall‘“<sup>169</sup> inszeniert wird. Die Darstellung des Raums und der damit verbundenen Gefühlswelt des Erzählers geschieht durch die Anwendung der Dunkel-Metaphorik:

Aber könnte man uns vergessen, im riesig dunklen Unterrichtsgebäude allein zurücklassen –? Wir hingen in der Luft, in leerer, in diesem Obergeschossraum nur von Musik erzitternder Luft.<sup>170</sup>

Ein intertextueller und ideengebender Bezug zu den beiden Textabschnitten kann in Heins Essay *Rundfunk im Rückspiegel* gefunden werden:

Noch vor dem Krieg muß es gewesen sein. Der Raum dunkel, das einzige Licht das des Volksempfängers. Niemand zu erkennen, alle vom Dunkel geschluckt und verstummt, nur das ‚Jetzt still!‘ vom Vater, dessen Schatten auf das kleine trübe Licht fiel – der am Empfängerknopf

<sup>167</sup> FLU, S. 92

<sup>168</sup> Ebd. S. 92f.

<sup>169</sup> Kelletat 1998, S. 163

<sup>170</sup> FLU, S. 92f.

drehte. Dann die fremde, ferne, dumpf grollende Stimme des Führers [...]. Was dauerte war Andacht und Angst.<sup>171</sup>

Die Erinnerung des damals Sieben oder Achtjährigen an eine Radioansprache Hitlers, korrespondiert mit der Inszenierung des Raumes in der Fluchtfahrte fast vollständig: Die Dunkelheit, die lediglich von einer kleinen Lichtquelle schwach erleuchtet wird und die unheimliche Omnipräsenz einer Atmosphäre der Angst, die zugleich etwas andächtig-religiöses in sich birgt. Die im Essay wirklich erlebte Situation, wird in der Erzählung zur Folie einer Inszenierung eines Angst-Raumes. Der inszenierte Raum wird zu einer „Schicksalsmacht“ erhoben. Das Licht und die Dunkelheit als perzeptive Medien werden in den Textpartikeln als prägnantes Mittel der Raumevokation und zur Versinnbildlichung der Gefühlslage des Hauptprotagonisten eingesetzt. Der charakterisierte und suggestive Effekt der Dunkelheit in Bezug auf die negative Determinierung des Raumes wirkt dadurch verstärkend.

Die gespenstische Atmosphäre des Wartens und der Ungewissheit wird abrupt unterbrochen:

Dann geht die Tür auf. – Los! Es ist so weit. Sammeln auf dem Appellhof –! Es gibt keinen Autotransport, der Fuhrpark reicht nur für Erzieherfrauen und Kinder. Vor uns die Chaussee, Richtung Norden, die Bagage, die Affen auf Schier geschnürt, im Dreiergespann [...]. Die Napola Stuhm, eine lange Kolonne im nessel-scharf treibenden Ostwind, der Schnee vom Asphalt fegt, Schneewehen baut am Chausseehang, uns nur Fetzen, den zerfransten Rand lässt vom Schnee. Unsre Bretter, mehr Bremsklotz als Kufen, bleiben eins nach dem andern am Weg. Unsere Affen, gesprungen uns auf dem Buckel, festgeklammert, Klammerbälge, wie wir an ihnen. Nach Marienburg gleich weit, wie von Trempen nach Angerapp die Entfernung. Ohne das letzte, das sich zieht, weiter alles, das Stück von den ersten Häusern der Vorstadt bis zur Mauerbrüstung der Burg. Die Brüstung dargereicht wie zum Verkriechen, Unterschlupf zu Füßen der aus Schattenschlucht ragenden, schwarz ins Nischendunkel gehüllten Muttergottes. Wimmerwinkel zum Flennen – Weinen. Was sich tut für uns, abspielt auf die Zeile gegenüber, hier, wo wir warten, spielt sich ab entrückt, wie für nieundnimmer.<sup>172</sup>

Die sieben Zöglinge der Napola machen sich in der kalten Winternacht auf dem Weg von Stuhm nach Marienburg. Der Raum ist unwirtlich: Leere Chausseen, „nessel-scharf treibender Ostwind.“<sup>173</sup> Alles an was sie sich noch klammern können sind ihre „Affen [...] auf dem Buckel“. Das vorläufige Ziel der Flucht ist die Marienburg, die dem Erzähler noch weniger Monate zuvor als Trutzburg gegen die Bedrohung aus dem Osten erschien. Jetzt wird sie zum „Wimmerwinkel“ eines hilflosen und verzweifelten 13-Jährigen, der Trost und Schutz unter dem „fünfritterhohen Muttergottesbild“<sup>174</sup> sucht. Der „Unterschlupf“ befindet sich „zu Füßen der aus der Schattenschlucht ragenden schwarz ins Nischendunkel gehüllten Muttergottes.“<sup>175</sup> Die Dunkel-Metaphorik wird mit der Isotopiekette Schatten-Schwarz-dunkel inszeniert. Die

<sup>171</sup> Hein 2006b, S. 5

<sup>172</sup> FLU, S. 93

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> FLU, S. 65

<sup>175</sup> Ebd. S. 93

Dunkel-Metaphorik steht in signifikanter Opposition zur der bereits analysierten Darstellung der Marienburg. Dort wurde die Burg noch als „riesig und in vollem Licht“<sup>176</sup> daliegend, beschrieben. Der „Assoziationsstimulus“ des Raums wird nicht mehr durch intertextuelle Überschiebung effiziert. Die Funktion der Intertextualität liegt nicht mehr in der Lenkung des Rezipienten auf bestimmte historische Kalamitäten. Eine weitere intertextuelle Interdependenz kann zu Alexis Kivis Erzählung *Die sieben Brüder* festgestellt werden:

So machten sie sich auf: nackt, nur mit dem werkleinenen Hemd bekleidet und jeder mit einem Ranzen auf dem Rücken und einer Flinte auf der Schulter oder in der Hand. So machten sie sich auf den winterlichen, nächtlichen Weg, vor der Kälte fliehend, die aus den Sümpfen des Nordens über sie herfiel. Sie kam jedoch diesmal nicht mit ihrem furchtbarsten Gesicht, es stieg nicht das strengste Wetter herauf. Zwar entblößte sich mitunter die Stirn des Himmels, aber die segelnden Wolken verhüllten sie wieder, und mäßig wehte der Nordwind. Die Brüder waren ja auch mit der Kälte vertraut, in manchem krachenden Frost war ihr Fell hart geworden, und früher, als unbändige Buben, hatten sie sich oft lange Stunden mit bloßen Füßen in den Schneewehen getummelt. Aber unheimlich entsetzlich unheimlich kam ihnen der Weg von Impivaara nach Jukola jetzt doch vor.<sup>177</sup>

In dieser Einzeltextreferenz fällt v. a. der motivische Nexus auf: Die sieben Brüder müssen die Flucht ergreifen, nachdem ihre Kate im Ödwald am Impivaara durch eine Unaufmerksamkeit in Brand geraten war.<sup>178</sup> Es sind jeweils sieben Flüchtende, die in der dunklen und kalten Winternacht ins Ungewisse losmarschieren müssen. Die Darstellung des Raumes weist in beiden Werken in ihrer Konstruktion einige Analogien auf. Diese werden in der Evokation der Angst und Verunsicherung manifest, sodass der Raum zur „Schicksalsmacht“ stilisiert wird. Flüchten die sieben Napola-Zöglinge vor der Roten Armee, so wird bei Kivi die Bedrohung durch das „immerfort [herübertönende]grausige Geheul der Wölfe“ und den „rauschenenden Fichtenwald“ inszeniert. Hinter den vordergründigen, erkennbaren Interdependenzen verbergen sich weitere implizitere intertextuelle Relationen. In der *Fluchtfährte* markiert die Flucht aus Stuhm den Beginn der Flucht des Erzählers, die erst nach Jahren in Finnland enden wird. Die Flucht der sieben Brüder, markiert ebenfalls einen Wendepunkt im Leben der Brüder. Die Hauptprotagonisten beginnen ein neues Leben, nachdem sie ihr väterliches Erbe verpachtet haben. Sie beginnen als einfache Jäger und Fischer, werden Ackerbauern und kehren als Lese- und Bibelkundige in ihre Dorfgemeinschaft zurück. Was Kivi beschreibt, ist die auf dem Bildungsmuster basierende „Sinneswandlung der Brüder.“<sup>179</sup> Die Textpassage aus der *Fluchtfährte* markiert nicht nur den Beginn der Flucht, sondern den Beginn des eigenen Sinneswandels, der mit den Stationen Pimpf, Napola-Zögling, Gymnasiast im Hessischen, Stu-

<sup>176</sup> FLU, S. 64

<sup>177</sup> Kivi 1980, S. 172f.

<sup>178</sup> Vgl. ebd. S. 167

<sup>179</sup> Hein 1980, S. 436

dent und insgesamt der langsame Loslösungsprozess von der Ideologie des Vaters. Schließlich die Reisen nach Finnland und die endgültige Übersiedlung in das hyerboreische Land. Dieser Weg wird nur angedeutet. Kivis Erzählung weckte früh Heins Interesse. 1984 veröffentlichte er eine ursprünglich als Dissertation konzipierte rezeptionsästhetische Studie *Die Kanonisierung eines Romans. Alexis Kivi „Sieben Brüder“ 1870-1984*<sup>180</sup>, die mit der „kryptisch wirkenden“<sup>181</sup> Zueignung an die Adam-Mickiewicz-Universität Posen versehen ist.<sup>182</sup> Die Studie behandelt u. a. die komplexe Struktur des Werkes und die zahlreichen intertextuellen Bezüge. Was Hein vom Interesse erschien, ist die „zu wenig untersuchte Arbeitsweise der von literarischen Texten angeregten ‚schöpferischen Phantasie‘ des Autors.“<sup>183</sup> Die Publikation der Studie fällt mit dem Beginn der Arbeit an der *Fluchtfährte* zusammen. Es sind nicht nur die offenkundigen Text-Text-Beziehungen, sondern die strukturelle und motivische Similarität. Beide Werke sind in 14 Kapitel gegliedert; beide Autoren vergeben ihrem Werk das Gattungssignal Erzählung, was nach Broich und Pfister der Systemreferenz zuzuordnen ist. Beiden Werken ist eine hybride Schreibweise gemeinsam: Es werden Gedichte, Liedtexte, Anekdoten und Sprüche in den Text integriert. Die Intertextualität bewegt sich von bewusst unmarkiert bis hin zu direkten Zitaten und umfasst zahlreiche autotextuelle Bezüge.<sup>184</sup> Heins Studie über Kivi verdeutlicht nicht nur seine tiefen Kenntnisse des Werkes, sie bezeugt seine Bewunderung für dieses Buch, sodass die *Fluchtfährte* auch als eine Hommage an Kivi gelesen werden kann.

Der nächtlichen Fluchtepisode von Stuhm zur Marienburg folgt eine kurze Danzig-Episode:

Abseits der Chaussee die Bahnstation Simonsdorf und unser Zug: Dirschau, Danzig, Ankunft nachts. Der Weg, den wir kennen, Holzmarkt Heilige-Geist-Gasse Frauengasse, vom letzten, unserm Besuch bei der Stuhmer Flackhelfern her draußen in Langfuhr – neben der Marienkirche unser Quartier. Schattenschacht, Schattensog hinauf zum Gewände des Kirchenschiffs... Ich hatte die Mutter links am Eingang zum Bahnhof gesehn im langen schwarzen Mantel und breitrandig flachen, an einen englischen Stahlhelm erinnernden schwarzen Hut – vor sich, Flanke an Flanke, zwei bepackte Rodelschlitten. Sie sprach nicht, blickte wie abgekehrt an mir vorbei. Als ich ihr zurief gegen die wirbelnde Masse der Leute: wir fliegen, komm jetzt komm jetzt komm! Wir fliegen mit dem Fieseler Storch –, schob sie sich zwischen die Schlitten, hockte sich auf den höher bepackten, hielt den anderen stramm im Halfter und sagte stumm: – Wart doch warte und laß sie rodeln die Kinder! Doch war ich schon abgehoben, schwamm höher – und höhersteigend, trieb über den Hochspannungsdrähten machtlos gegensteuernd im Luftstrom ab...<sup>185</sup>

<sup>180</sup> Vgl. Hein 1984b

<sup>181</sup> Kelletat 2006b, S. 157

<sup>182</sup> Diese im utopischen Abseits entworfene und geschriebene Arbeit ist dem Institut für Deutsche und Nordische Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań gewidmet. (Hein 1984b, S. 5)

<sup>183</sup> Hein 1984b, S. 151

<sup>184</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 116

<sup>185</sup> FLU, S. 94

Die Fortsetzung der Flucht wird von der Perzeption der Dunkelheit, durch die Schatten und die Nacht geprägt. Das Quartier der Flüchtlinge befindet sich in einem „Schattenschacht“ und „Schattensog“. Die Szenerie erscheint traumartig und unwirklich, sodass nicht zu unterscheiden ist, ob es sich um einen Traum, einen Tagtraum oder um eine verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung handelt. Die Neologismen *Schattenschacht* und *Schattensog* verstärken diese Szenerie. In dem traumartigen Szenario begegnet der Erzähler seiner Mutter, deren Kleidung die Topoi dunkel und schwarz fortsetzt. Der evozierte Raum spiegelt die Gefühlslage des Protagonisten wider.

Von Danzig geht es mit dem überfüllten Zug über Stolp, Köslin und Stettin weiter ins holsteinische Plön. Die Zugfahrt wird zunächst ereignislos geschildert. Der Hauptprotagonist bringt die lange Fahrt „im Gepäcknetz, zum Schlafen, Drimseln – Schlafen.“<sup>186</sup> Der Raum wird bewusst kaum wahrgenommen, er wird geradezu ausgeblendet. Das Ziel der Reise in Plön wird wie folgt nacherzählt: „Nichts erinnert an Stuhm, außer uns selber und unseren Klamotten. Das Schloß Plön, die Anstalt.“<sup>187</sup> Diese kurze Textpassage markiert eine Zäsur: Von diesem Zeitpunkt fühlt sich der Hauptprotagonist als Fremder. Plön ist nur ein vorläufiges Ziel. Kontakt zu den Plöner Schülern wird gemieden: „[...] Die Wendeltreppe der liebste Aufgang, wie nur für uns da. Ohne das Holzgeklapper der Plöner.“<sup>188</sup> Die holsteinische Topografie wird in knappen Sätzen beschrieben: „Das war der Blick auf den See. Mit der Landzunge, an deren Spitze das Anstaltsgelände endet. Die Stadt im Rücken unterhalb [...].“<sup>189</sup> In diesem Abschnitt wird der Raum nicht intertextualisiert, er bildet Kulisse für das Geschehen. Die Plöner Episode wird mit einer retrospektiven Ausfüllung beendet. Die Handlung der Erzählung kehrt zu der Zugfahrt von Danzig nach Plön zurück. Die zunächst als ereignislos dargestellte Zugreise wird wie folgt erzählt:

Die Luft voll Terror – Bombengeschwader und Tieffliegern. Hinterm Horizont lauerten die Freiwildjäger auf alles was sich bewegte. Ein größer werdender, Tragflächen ansetzender Punkt, einer Feuergarbe die Coupéfensterreihe lang, und die Lok steht. Im Weidengestrüpp am Bahndamm kauern; auf der anderen Seite vor den grauen Planen verdeckten Toten stehn. Wieder am alten Platz im Coupé –, niemanden von uns hat es erwischt. Ein Geschoß querdurch, ein Einschlag bei der Tür, ein Einschlag unterm Fenster, fünf Zentimeter neben mir ... Als wir, mit neuer Lok wieder fahren, ist es, als bliebe ich neben den Toten zurück.<sup>190</sup>

In diesem Abschnitt wird ein apokalyptisches Untergangsszenario evoziert, das jedoch nicht explizit intertextuell überschrieben wird. Das Vokabular spiegelt mit Ausdrücken wie „Terror-Bombengeschwader“ das NS-Propagandaiddiom wider. Zugleich wird realistisch die prekäre

---

<sup>186</sup> FLU, S. 94

<sup>187</sup> Ebd. S. 95

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Ebd. S. 96

re Situation des Erzählers geschildert. Der 13-Jährige kommt nur knapp mit dem Leben davon. Es ist davon auszugehen, dass er das erste Mal Tote zu Gesicht bekommt. Die Schrecken des Krieges werden am eigenen Leib real erlebt. Die knappe Schilderung des schrecklichen Geschehens wird durch die Verwendung der Infinitivform verstärkt. Die Worte werden ähnlich wie in der Lyrik, durch einen identischen Reim miteinander verbunden. Die Wahrnehmung des Krieges wird als etwas Brutales, das nichts mit dem propagierten Heldentum gemein hat, beschrieben. Das dramatische Geschehen wird in einer lakonischen Sprache geschildert. Diese Textpassage ist eine der wenigen Stellen, in der ein apokalyptisches Untergangsszenario und die Angst des Hauptprotagonisten offen zur Sprache kommen. Die analeptisch erzählte Textpassage offenbart das dramatische Geschehen.

Nach dem Kriegsende begibt sich der Hauptprotagonist auf dem Weg von Plön nach Thüringen, dort hofft er mit seinen Eltern und den Geschwistern zusammen zu kommen: „Die Mutter mit den Geschwistern meldete sich aus Thüringen, der Vater aus dem Schwarzwald.“<sup>191</sup> Die Flucht der Mutter wird in einer kurzen Zwischenepisode geschildert. Die Mutter und ihre beiden jüngeren Kinder konnten im letzten Augenblick mit dem Schiff nach Swinemünde flüchten. Wie sie von Swinemünde nach Thüringen gelangten, wird nicht erzählt. Die Fluchtepisode wird aus der Perspektive der Mutter in Figurenrede retrospektiv wiedergegeben:

Ja, Peter, mein Parteiabzeichen liegt in Luxethen im Straßengraben. Wären wir über Nacht in Robitten geblieben, wo sich die Letzten aus Preußisch Holland sammeln sollten... die Front nähere und näher Geschützdonner Maschinengewehrknattern kreiselnde Scheinwerferarme... wir wärn wohl nicht mehr.<sup>192</sup>

Es wird die Situation in Ostpreußen, kurz nach dem 12. Januar 1945, dem Tag der Eröffnung der sowjetischen Winteroffensive geschildert. Auf Geheiß des ostpreußischen Gauleiters Erich Koch, war es der Bevölkerung unter Androhung der Todesstrafe untersagt, die Provinz westwärts zu verlassen. Diese Androhung war mitunter der Hauptgrund für das Chaos, das wenige Tage nach dem Beginn der sowjetischen Winteroffensive in Ostpreußen ausbrach:

Nichts war vorbereitet, nichts war organisiert, als sich herausstellte, dass Panzer und Infanterie der Roten Armee überall die deutschen Linien durchbrachen, allen voran die völlig wirkungslose und lächerlicherweise ‚Ostwall‘ genannte.<sup>193</sup>

Das Chaos und die Panik werden in der weiteren Schilderung der Flucht angedeutet:

In Königsberg auf dem Verschiebebahnhof sind wir schließlich gelandet [...]. Vom Kai gedrängt beim Verladen der beiden Schlitten [...] zwischen der Kaimauer und Schiffswand ins Wasser abgerutscht, vom Rucksack gebremst, im Stemmwechsel von Armen und Beinen zurück

<sup>191</sup> FLU, S. 96

<sup>192</sup> Ebd. S. 104

<sup>193</sup> Giordano 1997, S. 100

ans Land und an Bord bugsiert. Und der Schrei: Eine Frau ist ins Wasser gefallen! Der Wider-schrei: Das ist unsere Mutter! Das Menschengespinnst, durch das die Geschwister Hand in Hand wie die Kinder Israel durchs Rote Meer gehen. – So nur so sind wir aufs Schiff raufgekommen, auf unsern Frachter.<sup>194</sup>

Der intertextuelle Bezug wird mit den Worten „[...] durch das die Geschwister Hand in Hand wie die Kinder Israel durchs Rote Meer gehn“ markiert. Die Interdependenz bezieht sich auf das Zweite Buch Mose:

Und Moses sprach zu dem Volke: Fürchtet euch nicht! Sehet und sehet die Rettung Jehovas, die er euch heute schaffen wird; denn die Ägypter, die ihr heute sehet, die werdet ihr hinfort nicht mehr sehen ewiglich.<sup>195</sup>

Der intertextuelle Bezug auf die Bibel muss als Umkehrung der biblischen Ereignisse gelesen werden. Konnten sich die Israeliten ins Gelobte Land retten und das Rote Meer zu einer Falle für die Ägypter geworden war, so konnten die Flüchtlinge bloß ihr nacktes Leben retten. Ihre Flucht führte nicht in das Gelobte Land, sondern ins Ungewisse. Implizit lässt sich der Schluss ziehen, wonach darauf angespielt wird, dem falschen Propheten gefolgt zu sein. Das Meer bildet nicht den Raum, der den Weg ins Gelobte Land weist, sondern es steht für den Verlust der Heimat. Das rettende Schiff „die Ermland mit Kurs auf Swinemünde“<sup>196</sup> befindet sich auf einem endgültigen „Abschiedskurs“<sup>197</sup> aus Ostpreußen.

Nach der Zusammenkunft in Thüringen findet die Familie in Onkel Geos Haus, der „herrschaftlichen Pfarre“<sup>198</sup> Unterschlupf. Die Flüchtlinge werden im Pfarrhaus als „arme Verwandtschaft“<sup>199</sup> behandelt, sodass sie sich alsbald dazu entschlossen haben, weiter nach Hessen über die Grüne Grenze zu fliehen:

[...] Im Dunkel gegenüber fließt die Werra... Werrawestwärts die Grenze verschoben am Morgen, die Russen am Fluß –, der Wachposten auf der Brücke, so heißt, mit Order zu kontrollieren erst von Punkt 9 Uhr an. Die andern stehn und warten bei ihren Fahrzeugen. – Erst essen, dann los, keine jüdische Hast, sagt der Vater [...]. Wir gehen, steigen nicht auf, schieben die Räder zur Brücke, vorn auf halber Strecke am ersten und zweiten Posten vorbei, die reglos flußaufwärts starrn. Als sähn sie uns nicht. Die Chaussee steigt neben der Werra an, außer uns niemand unterwegs, wie Vortags. Kurz nach 8 Uhr ists.<sup>200</sup>

Die Flucht über die Zonengrenze von Thüringen nach Hessen geschieht im letzten Augenblick. Die Deskription der Umgebung beginnt mit Dunkel-Metaphorik: „im Dunkel fließt die Werra.“ Die Dunkelheit wird zum Schutz für die Familie, zugleich kann sie als Ausdruck der

---

<sup>194</sup> FLU, S. 104  
<sup>195</sup> 2. Mos. 14,13  
<sup>196</sup> FLU, S. 104  
<sup>197</sup> Ebd.  
<sup>198</sup> Ebd.  
<sup>199</sup> Ebd. S. 105  
<sup>200</sup> Ebd. S. 107f.



Ungewissheit und Unsicherheit der Flüchtlinge gedeutet werden. Die durch Dunkelheit geprägte Rauminszenierung ist Kulisse und Folie für einen Raum der „den Hintergrund und Rahmen für ein primär-vordergründiges Geschehen von nichträumlichen Charakter.“<sup>201</sup> abbildet.

Wird die Flucht des Erzählers von Stuhm nach Plön in mehreren Episoden genau nacherzählt und die Flucht der ganzen Familie nach Hessen in einem kurzen Abschnitt kohärent geschildert, so wird die Flucht einzelner Familienmitgliedern bruchstückhaft wiedergegeben, da es sich nicht um die persönliche Erinnerung des Protagonisten handelt. In der vierten Fluchtepisode wird das Schicksal der Großmutter geschildert:

Seit Tante Frida mit Mamachen und Gerda, ihr dänisches Fluchtquartier in Jütland hinter sich lassend, in Böhne Asyl gefunden, ist zu den Kammern im Gang die große zweifenstrige, zum Hof hinausgehende Schlafkammer dazugekommen.<sup>202</sup>

Wie die Großmutter mit ihrer Tochter und Enkelin nach Dänemark und zu der restlichen Familie ins Hessische gelangte, wird nicht erzählt. Die Flucht der Großmutter nach Hessen wird in einer Prolepse angekündigt:

Unter der Erde auch Mamachen [...], im Westen, nach der zweiten Flucht, die anders als die im ersten Krieg, für Mamachen aber ebenso endete: in Darkehmen. Sie kam nie nach Böhne, wo sie starb und begraben liegt.<sup>203</sup>

Böhne wird für die Großmutter nie zur Heimat:

Für Mamachen gab es dies Böhne nicht mal im Traum. Sie versammelte ihre Kinder und Enkel, uns alle in Darkehmen. Wartete auf Rudi, den Sohn, der fehlte, aber er würde auch noch kommen.<sup>204</sup>

Die neue Umgebung wird von der Großmutter regelrecht verdrängt, sie existiert in ihrer Realität nicht. Der Bewegungsradius der alten Frau beschränkt sich ausschließlich auf das Haus der Familie:

Mamachen rührt sich nicht aus dem Haus, hat ihren Platz zwischen den Kammerfenstern oder sitzt zum Auslesen die Schüssel mit Erbsen, mit Linsen im Schoß, in der Wohnküche.<sup>205</sup>

Die neue Umgebung bleibt fremd. Eine gewisse Sicherheit geben ihr nur die eigenen vier Wände. Der Begriff der Heimat kann mit Sicherheit und Geborgenheit gleichgesetzt werden. Die Großmutter trauert der vertrauten Umgebung nach, in der sie sich sicher und geborgen gefühlt hatte. Die Großmutter verharrt in Schockstarre. Neben dem Heimatverlust, wird in

---

<sup>201</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 8

<sup>202</sup> FLU, S. 115

<sup>203</sup> Ebd. S. 11

<sup>204</sup> Ebd. S. 12

<sup>205</sup> Ebd. S. 115

diesem Zusammenhang der Einfall der Roten Armee in Nemmersdorf für den Gemütszustand des Mamachens eingeführt:

Papachen wird festgenommen, aber kommt wieder frei, noch vor dem Ende des Reußenregiments, das Zerstörung gebracht, Unrecht bis zur Verschleppung nach Sibirien, aber kein Massaker von Nemmersdorf...<sup>206</sup>

Vordergründig werden Ereignisse angesprochen, die sich während des Ersten Weltkrieges in Ostpreußen ereignet hatten. Es wird „die erste, fast idyllische Flucht“<sup>207</sup> der Großeltern 1914 vor der russischen Armee mit den Auswirkungen der Flucht 1945 und die Folgen des Massakers von Nemmersdorf vermennt. Der Name des ostpreußischen Dorfes Nemmersdorf (heute Majakowskoje) wurde in der jungen Bundesrepublik Deutschland zum Sinnbild für die Kriegsverbrechen der Roten Armee. Nemmersdorf wurde neben Goldap im Herbst 1944 als eines der ersten deutschen Orte von der Roten Armee eingenommen. Der kleine Ort war Schauplatz bestialischer Taten:

Das Bild, das sich ihnen bot [den deutschen Truppen, die den Ort zurückeroberten, Anm. d. Verf.], übertraf alle Befürchtungen: Frauen und Männer, Alte und Junge waren auf bestialische Weise umgebracht worden – verstümmelt, an Türen und Scheunentore genagelt, die Leiber aufgeschlitzt, und die Frauen vergewaltigt, ehe auch sie erschlagen, erschossen, erdrosselt wurden. In einem großen Vorflutgraben hatten sich die Mütter mit ihren Kindern versteckt, waren jedoch entdeckt und mit Maschinengewehren und Handgranaten getötet worden.<sup>208</sup>

Die Taten wurden von Joseph Goebbels propagandistisch zur Mobilisierung der Bevölkerung für *den Kampf gegen den Bolschewismus* vereinnahmt. Die eingeladenen Vertreter der Presse aus neutralen Ländern wurden dazu animiert „über die Stätte des Grauens“<sup>209</sup> entsprechende Berichterstattung über die Rote Armee zu kolportieren. Der intertextuelle Bezug, das Schlagwort *Massaker von Nemersdorf*, wurde als wichtiges Element der Erinnerungskultur der Vertriebenenverbände instrumentalisiert. Ob die Großmutter die Gräueltaten in Nemmersdorf selbst erlebt hatte, oder ob sie diese von der propagandistischen Berichterstattung resp. vom Hörensagen kannte, bleibt in der *Fluchtfährte* unerwähnt. Die Großmutter ist zutiefst traumatisiert:

Sie fragen – wonach? Ihr Blick im Nirgends hängend. Die Flucht hat nicht stattgefunden, auch davor die Zeit in Trempen war erloschen. Sie wartete aufs Ende. Aber ich sah sie herumwirtschaften auf Tante Fridas Hof zum Hotel Deutsches Haus in Küche, Stall und Garten. Milch schleudern, Butter stampfen, Kochkäse rühren, Hühner fühlen, Gänse stopfen, Spargel stechen, Bohnenschneiden, Schoten leeren, Pilze putzen. Aber ins gleiche knöcheltief, hochgeschlossenen körperschluckende schwarz gekleidet damals wie jetzt. Ihr Haar schütter aschgrau, streng

<sup>206</sup> FLU, S. 92

<sup>207</sup> Kelletat 1998, S. 184

<sup>208</sup> Giordano 1997, S. 99f.

<sup>209</sup> Ebd. S. 100

zurückgekämmt in den kleinen festen Nackenknoten. Sie wurde weniger, von der schattenden Stirnfalte über den Nasengrat in die Mundwinkel hinab immer vogelhafter ihr Gesicht.<sup>210</sup>

Der Erzähler wagt nicht nach dem Geschehenen zu fragen. Intuitiv ahnt er, was geschah. Er vermeidet über das Leid der Deutschen detailliert zu sprechen. Die Gefahr etwas aufzurechnen ist zu groß. Die von den Vertriebenenverbänden kreierte Gleichung, wonach „Deutschland ewiges Opfer der Geschichte“<sup>211</sup> sei, wird ad absurdum geführt. Die *Fluchtfährte* bedient ebenso wenig die billige „Perversität“<sup>212</sup>, wonach „das nationalsozialistische Deutschland und die stalinistische Sowjetunion als Messmodelle aneinander zu halten, um dann, je nach Standort des Beurteilers, zu dem Schluss zu kommen, [dass] das eine ‚schlimmer‘ oder ‚weniger schlimm‘ als das andere“<sup>213</sup> sei. Die Bruchstückhaftigkeit des Erzählten inszeniert die Erinnerung an das Leid der Deutschen, den Heimatverlust und die Fremdheit in der neuen Heimat so, dass die Trauer um deutsche Opfer nicht als das Betrauern „d[er] eigenen leidvollen Erlebnisse und den Verlust ihres narzisstischen Selbstwertes als Deutsche“<sup>214</sup> missverstanden werden kann.

### 3.1 Finnland

Finnland wird in der *Fluchtfährte* in drei Episoden thematisiert. Im Vordergrund werden die Aufenthalte des Studenten nacherzählt. Eine weitere Episode schildert die Zeit unmittelbar vor der endgültigen „Aussiedlung“ in das hyperboreische Land. Es ist naheliegend Finnland als Ersatz-Ostpreußen zu interpretieren, zumal Hein zum Ausdruck brachte: „Ich bin in Finnland gelandet, weil es der Osten war.“<sup>215</sup> Das titelgebende Motiv der Erzählung ist die Flucht, die in diesem nordischen Land beendet wurde. Der Erzähler berichtet von seinen Eindrücken des ersten Aufenthaltes 1952:

Die Januarfluchtroute von Stuhm nach Plön durch die Jahre, vielleicht hatte sie sich zwischen Stockholm und Helsinki umkehren lassen. Abgerückt vom Westen östlicher denn je, fing, wenn auch reichlich nördlich verschoben, der Blick im Altgewohnten sich wieder.<sup>216</sup>

Es ist zu fragen, was mit „Altgewohntem“ gemeint sei? Manfred Peter Hein äußerte in einem Vortrag:

---

<sup>210</sup> FLU, S. 115f.

<sup>211</sup> Giordano 1997, S. 104

<sup>212</sup> Ebd. S. 101

<sup>213</sup> Ebd.

<sup>214</sup> Mitscherlich 2006, S. 27

<sup>215</sup> Karl Heinz Jakobs im Gespräch mit Manfred Peter Hein, dem Autor unserer morgigen Sonntagsgeschichte. *Neues Deutschland*, 12. August 1994, S. 10

<sup>216</sup> FLU, S. 141f.

Heute nach mehr als vierzig Jahren eine Landstadt wie Lappeenranta zu besuchen, kommt einer archäologischen Expedition gleich. Man hält zwei Bilder nebeneinander und erkennt im Neuen nur noch spärliche Reste. Ich hab sie nicht gesehen und vergessen, von wo bis wo sie führte. Die Landstraßen waren Kieswege, die Bauernwagen zweirädige Karren. Für den Flüchtling aus Ostpreußen war Finnland sozusagen ostpreußischer als das verlorene Ostpreußen, wo die Landwege Chausseen, Asphaltstraßen gewesen waren, Heu Getreide Kartoffeln und Dung auf vierrädigen Fuhrwerken gefahren wurden.<sup>217</sup>

Das Bild des ländlichen Finnland in den 1950er Jahren, evoziert das vom Dichter erinnerte Bild seiner ostpreußischen Heimat. Die ostpreußische Topografie wird in der *Fluchtfährte* durch das intertextuelle Amalgam ambivalent dargestellt. Eine explizite Evokation der ostpreußischen Landschaft mit der symptomatischen „ostpreußischen Landschaftsästhetik“<sup>218</sup> ist nicht vorhanden. Was deutlich erkennbar ist, ist die Umkehrung topografischer Hierarchien, die sich in der gezielten Suche nach dem als rückständig determinierten Provinziellen widerspiegelt. In der Absage an die kulturelle Überbewertung der Metropolen, können jedoch nicht Merkmale der Deprivationsliteratur<sup>219</sup> gesehen werden. Gewisse klischeehafte Landschaftsbilder werden auf Finnland übertragen:

Die Einzigartigkeit Finnlands wurde mit einer Beschreibung seiner Natur belegt. Natur, Seen und Wälder gab es zwar auch in Schweden, Russisch-Karelien und Estland, aber nur Finnland war ‚das Land der tausend Seen‘. Diese topeianische Naturromantik kam einem deutschen Bedürfnis nach Ursprünglichkeit und Unverdorbenheit entgegen. Sie war nicht in einem Bild vom Norden unterzubringen, im Gegenteil, Finnland war etwas ganz Besonderes.<sup>220</sup>

War Ostpreußen etwas Besonderes, so hoffte der Hauptprotagonist das Besondere in Finnland wieder zu finden.

Nachfolgend soll das Hauptaugenmerk der Analyse auf das „Altgewohnte“ und den Umgang mit bestimmten tradierten Bildern gerichtet werden.

Finnland als Erinnerungsraum nimmt in der *Fluchtfährte* einen bedeutenden Rahmen ein. Bereits „für den Stuhmer Jungmann“ waren die Finnen „später die tapfersten Soldaten der Welt.“<sup>221</sup> Die fennophile Einstellung des jugendlichen Hauptprotagonisten gründet auf dem nordischen Gedankengut des NS-Ideologen Alfred Rosenberg:

Rosenbergs Behörde, das Außenpolitische Amt der NSDAP (APA) und die ihm unterstellte Nordische Gesellschaft wurden Werkzeuge des Werbens um Skandinavien [...]. Das Interesse und die Freundlichkeit des öffentlichen Deutschland für das kleine Land [...] war so groß, dass man außer den normalen realpolitischen Überlegungen auch gefühlsmäßige, aus der Vergan-

<sup>217</sup> Hein 2006b, S. 99

<sup>218</sup> Orłowski 2003, S. 276

<sup>219</sup> Der Begriff ‚Deprivation‘ umfasst das subjektive Empfinden von Verlust, Unrecht und Leid [...], die Trauer über den Verlust der Heimat, das Unverständnis, als (unschuldige) Opfer zu fungieren. [...]. In diesem Sinne lassen sich Motive, Handlungsstränge und Figuren der Flucht, Zwangsaussiedlung- und Vertriebenenliteratur [...] unter dem gemeinsamen Nenner der Deprivationssemantik unterbringen. (Orłowski 2010, S. 39f.)

<sup>220</sup> Saarinen 2010, S. 192

<sup>221</sup> FLU, S. 146

genheit stammende Gründe spüren kann. Besonders die Rechten in Deutschland schienen sich als alte Waffenbrüder der Finnen und wenigstens als Hebammen bei der Geburt des selbständigen Finnland zu fühlen.<sup>222</sup>

Die erste Reise kommt auf Vermittlung von Gunmor und Charlotte Strang aus Marburg zustande.<sup>223</sup> Der Traum von Finnland droht sich in einen Alptraum zu verwandeln: „Was mich hergebracht, die lang geheizte Entscheidung, daran war festzuhalten selbst wenn der Traum von Finnland zum Alptraum werden sollte.“<sup>224</sup> Die finnische Landschaft erscheint eintönig: „Wasser und Wald, blau oder grau und grün, langweilig.“<sup>225</sup> Es wird jedoch nicht als enttäuschend empfunden: „Was mir nur recht war – ich wollte sehen, Himmel Wasser Felsen Wald, Gleichmut und Leere wirken lassen.“<sup>226</sup> Es wird ein kontemplatives Moment evoziert. Der „Raum und Mensch sind vollständig aufeinander abgestimmt.“<sup>227</sup> Der Raum wird zu einem kontemplativen transzendenten „Innenraum“.<sup>228</sup> Er findet den Weg zu sich selbst: „Die Fährtenge von Vehmersalmi, Siitonens Haus und Hof, meine Klausen dort und der Bilderbuchsommer blieben im Irgend / Nirgend zurück.“<sup>229</sup> Und die Elemente „Himmel Wasser Felsen Wald“<sup>230</sup> verschmelzen zu einem Innenraum, der typografisch durch fehlende Interpunktionszeichen prononciert wird. Der topografische Raum wird nicht intertextualisiert. Der erlebte topografische Raum wird von ideologisch-prekären Überschreibungen losgelöst. Er wird jedoch nicht zu einer idyllischen Landschaftsikone hochstilisiert. Die nordische Landschaft ist für den Erzähler zugleich fremd und faszinierend: „Das so andere nördliche Licht, herauf von der Grenzscheide über Schonen, dem Sund, oder Seeland...“<sup>231</sup> Der Raum wird als etwas Befreiendes erlebt: „Viel Raum nur Raum ist um mich.“<sup>232</sup> In diese Zeit fällt eine ausgiebige Beschäftigung mit der finnischen Literatur. Der Hauptprotagonist identifiziert sich mit der Figur des Jukola Lauris aus Kivis Roman *Die sieben Brüder*: „Sah mich mit Jukolas Lauri, dem übertroffenen Waldgänger unter Alexis Kivis sieben Ödwaldblüdern harzverzopft unter der Fichtenwurzel eingerollt als Bär überwintern.“<sup>233</sup>

Der erste Finnland-Aufenthalt bedeutet für den jungen Werkstudenten nicht nur Nachdenken und den Weg zur Selbstfindung, sondern harte körperliche Arbeit: „In Lappeenranta wartet

---

<sup>222</sup> Peltovuori 2010, S. 196

<sup>223</sup> Vgl. FLU, S. 138

<sup>224</sup> FLU, S. 144

<sup>225</sup> Ebd. S. 142

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 9

<sup>228</sup> FLU, S. 143

<sup>229</sup> Ebd.

<sup>230</sup> Ebd. S. 142

<sup>231</sup> Ebd.

<sup>232</sup> Ebd. S. 145

<sup>233</sup> Ebd. S. 147

die Fabrik, die Lohnarbeit bei Zellulose Kaukas. [...] Im Akkord drei Wochen außer Haus von sieben Uhr morgens bis zehn Uhr nachts.<sup>234</sup> Es ist nicht nur die finnische Landschaft, die den Erzähler an das „Altgewohnte“ denken lässt. Das Ziel der ersten Finnlandreise ist u. a. die südkarelistische Stadt Lappeenranta. Sie „gehört zu den nach dem Krieg bei Finnland verbliebenen Teil von Karelien.“<sup>235</sup> Tapio, der finnische Freund ist ein Karelier, dessen „Eltern [...] aus dem an Russland verlorenen Teil jenseits der Grenze am Ladoga“<sup>236</sup> stammen. Während seines Aufenthaltes begleitet er Tapio und seine Eltern „zum Kareliertreffen bei Varkaus, vorbei der Veste Savolinna [...]“.<sup>237</sup> Der Großteil Ostkareliens fiel mit der Niederlage Finnlands im Winterkrieg (1939 /40) an die Sowjetunion. Die Bewohner mussten ihre Heimat verlassen und wurden in Nordfinnland angesiedelt. Während des Fortsetzungskrieges (1941-1944) eroberten die Finnen diese Gebiete zunächst wieder zurück und hielten den Großteil Ostkareliens besetzt, sodass die vorher vertriebenen Bewohner wieder zurückkehren konnten. Nach der erneuten Niederlage Finnlands musste ein Teil Kareliens im Pariser Frieden (1947) an die Sowjetunion abgetreten werden. In Paris wurde die heutige Grenzziehung beschlossen. Die ca. 420 000 Einwohner dieses Gebietes mussten wieder fliehen.<sup>238</sup> Die Vertriebenen organisierten sich in ähnlichen Verbänden wie in der Bundesrepublik.<sup>239</sup> Die Suche nach dem „Altgewohnten“ wird primär an der Landschaft festgehalten, zugleich werden die historischen Parallelen zu Ostpreußen signifikant, sodass Finnland „Frontlinie zwischen Europa und Asien“<sup>240</sup> ist. Insbesondere wird diese Parallele in der Weihnachtsszene deutlich:

Der Vater, in Uniform, strafft mit knapper Verbeugung mir ein Geschenk überreichend, ein von ihm selber aus Birke gebasteltes, an den Stellungskrieg auf der Karelistischen Landenge erinnertes Zigarettenetui, das mir vielleicht und falls nicht, meinem Vater Freude mache, dem Waffenbruder am anderen Meerbusenufer vor Leningrad damals. Ich hatte erzählt, den Punkt getroffen, er schickt Grüße über die Ostsee.<sup>241</sup>

Es ist die deutsch-finnische „Waffenbrüderschaft“<sup>242</sup>, die Erinnerungen wachrufen lässt.

In dieser Episode erschließt sich dem Erzähler aber auch ein anderer mehrkultureller Raum, der wie Ostpreußen nicht von Konflikten verschont blieb:

Sie fahren mit uns [...] vorbei [...] an der trutzig alle Saimaa-Inseln überragenden Robbe an der nacheinander **Schweden Russen und Finnen** gebaut haben.<sup>243</sup>

<sup>234</sup> FLU, S. 143

<sup>235</sup> Ebd. S. 142

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> Vgl. Schlögel 2011, S. 206

<sup>239</sup> Vgl. Kelletat 1998, S. 177

<sup>240</sup> FLU, S. 142

<sup>241</sup> Ebd. S. 148

<sup>242</sup> Ebd. S. 149

<sup>243</sup> Ebd. S. 142 (Herv. d. Verf.)

In diesem Textabschnitt wird auf den finnisch-schwedisch-russischen Einfluss hingedeutet. Die erwähnten Nationalitäten „Schweden Russen Finnen“ werden ohne Kommata aufgezählt; ein Merkmal, das in der Fluchtfährte bisweilen zum Einsatz kommt und durchaus eine Funktion besitzt. Hierdurch entsteht symbolisch *ein* Raum.

Der signifikanteste Bezug zu Ostpreußen wird in der Porkkala-Episode deutlich. Bei seiner Rückfahrt nach Deutschland muss der Erzähler mit der Eisenbahn durch den „russischen Korridor“ fahren:

Ich fuhr über Schweden zurück, war gespannt, noch mal durch Porkkala, die eine Zugstunde westwärts von Helsinki beginnende russisch besetzte Zone zu kommen [...]. Das helle Pfeifen der finnischen Lok wechselte mit den dunklen Nebelstößen der russischen, die Gespräche verebbten im von abgeriegelten Waggon, bis nach neuem Halt das Tageslicht, zu den hellen Pfiffen der neuangekoppelten Lok in den Fensterhöhlen die Landschaft wiederkehrte. So stellte ich mir vor dem Anfang vom Ende der ost- und westpreußischen Heimatprovinz, vor Hitlers und Stalins Polenkrieg, im Weichselwerder die Fahrt durch den Polnischen Korridor vor.<sup>244</sup>

Der „russische Korridor“ betraf die Halbinsel Porkkala, die etwa 30 Kilometer westlich von Helsinki liegt. Diese musste nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges als Militärbasis an die Sowjetunion zwangsverpachtet werden. Die Sowjets hatten ursprünglich auf die Dauer von 50 Jahren (beginnend mit dem Jahr 1944) das Recht, die Halbinsel als Marinestützpunkt zu nutzen. Porkkala wurde jedoch bereits 1956 an Finnland zurückgegeben. Die Hoffnungen der Finnen, dass die UdSSR nun auch Karelien zurückgeben würde, erfüllten sich nicht. Nicht nur die Parallele zum Polnischen Korridor, sondern die Perzeption und die Deskription des evozierten Raumes durch die Lichtmetaphorik erscheinen vom Interesse. Die finnische Lok stößt helle Pfeiftöne aus, die russische Lokomotive dagegen „dunkle Nebelstöße“. Solange der Zug durch das besetzte Gebiet fährt, ist es dunkel. Die stalinistische Sowjetunion wird metaphorisch als dunkle Macht empfunden. Durch die Anspielung auf den Deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt, „Hitlers und Stalins Polenkrieg“, wird auf den „Anfang vom Ende der ost-westpreußischen Heimatprovinz“ verwiesen. Der Topos dunkel bezieht sich primär auf die Sowjetunion. Er wird auf das Dritte Reich durch die Anspielung auf den Hitler-Stalin-Pakt durch die Konjunktion *und* ausgeweitet.<sup>245</sup> Der textimmanent angestoßene Gedankengang kann weiter fortgeführt werden: Ostpreußens Untergang ist die direkte Folge des Zweiten Weltkrieges, sodass behauptet werden kann, dass die Perzeption des Raumes nicht als bloßer Ort der Handlung und als Deskription der Landschaft fungiert. Der Raum wird meistens als umkämpfte, problematische und zugleich „komemorative Landschaft“<sup>246</sup> aufgefasst.

Die zweite Finnlandreise erfolgt 1954:

---

<sup>244</sup> FLU, S. 148

<sup>245</sup> Vgl. Kelletat 1998, S. 157

<sup>246</sup> Halbwachs 2003, S. 35

Anno 54... Mit der Nachricht, dass ihm [dem Erzähler, Anm. d. Verf.] fürs Frühjahrssemester in Helsinki das bei der Mittelfinnischen Landsmannschaft beantragte Stipendium zuerkannt worden sei, die erträumte zweite Reise also beginnen kann gleich nach Neujahr, was hat sich verändert? Gewiss ist nur, was nicht ist, und das ist alles.<sup>247</sup>

In der zweiten Finnland-Episode spielt der Raum insofern eine Rolle, als dass er meist den eingeschränkten Bewegungsradius des Erzählers markiert: „Der Radius reicht vom Domus [Studentenheim, Anm. d. Verf.] zur Uni zur Bibliothek zum Ilves im rechten Winkel der Hafenförde Süd und West.“<sup>248</sup> Akut stellt sich die Frage nach der Möglichkeit der endgültigen Übersiedlung nach Finnland: „Will ich mich häuslich machen in Finnland, bei alldem womöglich wiederkommen?“<sup>249</sup> Die endgültige „Übersiedlung“ nach Finnland nimmt auch aus privaten Gründen einen immer konkreteren Rahmen an: Seine „Erwählte, Ulla N.“<sup>250</sup> ist eine Finnin. Die Verliebtheit des Hauptprotagonisten lässt ihn den Raum als einen „glücklichen Raum“<sup>251</sup> erscheinen. Die „Räume des Hasses und des Kampfes“<sup>252</sup> treten deutlich zurück. Die „leicht aufgeraute Meeresbucht“<sup>253</sup> wird zum „Märzparkett“<sup>254</sup> auf dem er mit seiner Freundin für das studentische Jahresfest Tänze einübt. Die Rückkehr nach Deutschland wird hingegen vom Gefühl der Ungewissheit begleitet: „Ungewisses Dazwischen wo er steht.“<sup>255</sup> Deutschland und die räumliche Nähe zu seinem Vater werden als Gefängnis empfunden:

Auf der Brücke bei Wega begann ich damit, die Apparatur einer perfekten Gefängniszelle zu durchdenken. Ein Glaswürfel. Durch dessen milchige Flächen von allen Seiten, von oben und unten gleichmäßig Licht einfällt. Innen ist das Gesetz der Schwerkraft aufgehoben und es herrscht vollkommene Stille. Der Gefangene bewegt sich in einem Aquarium, dessen Ausmaße er nie richtig kennenlernen wird. Er begegnet den ganzen Tag über nur seinem Spiegelbild, von dem er ahnt, daß es ihn eines Tages töten wird.<sup>256</sup>

Der imaginierte Raum steht nicht nur für eine für den Erzähler scheinbar ausweglose Lage. Ein Verbleiben in Deutschland wird deshalb unmöglich, da es auch das Land seines Vaters ist. „Was der Vater memoriert, kann nur phantasiert sein.“<sup>257</sup> Die in Finnland noch als wohl-tuend empfundene Stille, „bleibt“ in Deutschland „mir nur fremd“<sup>258</sup> Die Stille ist das uner-trägliche Schweigen des Vaters, „sein Weg ist die Stille.“<sup>259</sup>

---

<sup>247</sup> FLU, S. 171

<sup>248</sup> Ebd. S. 175

<sup>249</sup> Ebd. S. 176

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Bachelard, 1960, S. 29

<sup>252</sup> Ebd. S. 30

<sup>253</sup> FLU, S. 176f.

<sup>254</sup> Ebd. S. 177

<sup>255</sup> Ebd. S. 178

<sup>256</sup> Ebd. S. 181f.

<sup>257</sup> Ebd. S. 182

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Ebd. S. 188



Die letzte Finnland-Episode beginnt am 29.02.1956:

Die Fähre indes verkehrte wieder [...], als gälte es, den Fehler im Kalender, den Untag [...] den Schalttag wegzuschalten mit zehn Stunden Verspätung.<sup>260</sup>

Die Ankunft fiel mit der Ausrufung des Generalstreiks<sup>261</sup> in Finnland zusammen, sodass das dortige öffentliche Leben zusammenbrach und der Erzähler seine Freundin am vereinbarten Treffpunkt verpasste. Die Folgeszene schildert ein im Halbschlaf erlebtes alptraumhaftes Szenario:

Ulla verunglückt, gehetzt er zum Rand, wo die Eisdecke bricht, die See über ihm zusammen schlägt – aufgeschreckt von der Putzfrau, frostig gesetzt an die Luft morgens.<sup>262</sup>

Der Raum wird zur „Schicksalsmacht“. Die während des zweiten Aufenthaltes in Finnland noch als „Märzparkett“ erlebte zugefrorene Ostsee, wird zur Bedrohung. In den Träumen des Erzählers gewinnt der Raum an Ambivalenz. Anders jedoch als in den Ostpreußen-Episoden, wird der Raum kaum intertextuell überschrieben. Der Raum dient nicht mehr als „Assoziationsstimulus“ und Hinweis auf historische Kalamitäten. Er spiegelt die Sorge um die Freundin wider, die er wegen des Streiks verpasst hatte. Die Traumszene ist zugleich als Indiz der eigenen Verunsicherung in einem fremden Land zu verstehen. Mit einer gewissen Ambivalenz wird Finnland als „Weichbild der Fremdheit“<sup>263</sup> empfunden. Die „Augen“ des Erzählers sind „inwendig aufs Ende der Flucht gerichtet.“<sup>264</sup> Die geplante Flucht nach Finnland bedeutet nicht den endgültigen Bruch mit seiner Vergangenheit, denn Finnlands Geschichte ist mit Deutschlands jüngster Vergangenheit verbunden. Damit wird er konfrontiert, als ein finnischer Freund „über Stalingrad spricht, als hätte Deutschland und mit Deutschland Finnland nicht den Krieg verlieren sollen.“<sup>265</sup> Auch die Fahrt „Richtung russische Grenze“<sup>266</sup> auf die Halbinsel Siikasaari „deren Schwanzflosse am Festland festsitzt, abgetrennt während der Stürme im Herbst, wenn zur Insel die Halbinsel wird“<sup>267</sup>, wird dazu gebraucht, um auf Parallelen zwischen Finnland und Ostpreußen anzuspielen:

Martti baute in die nach Osten schnappende Bucht unsrer Riesenrenke eine Laubhütte gegen den drohenden Regen und machte Feuer im längsgespalten frisch gefällten Birkenstamm mit Placken und Streifen abgelöster Rinde, während ich Strandgut sammelte, um an finnisch-sowjetische Kriegszeiten erinnerndes Freilichtmuseum auf Fels- und Sandstrand zu installieren. Angeschwemmten Schilfgliederrumpf mit in Granitspalt geklumpte Staniolstreifenkopf, abgeworfen die Streifen zur Desorientierung der Fliegerabwehr damals. Dazu ein klaren Felswan-

---

<sup>260</sup> FLU, S. 183

<sup>261</sup> Vgl. Kelletat 1998, S. 169f.

<sup>262</sup> FLU, S. 183

<sup>263</sup> Ebd. S. 184

<sup>264</sup> Ebd.

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Ebd. S. 185

<sup>267</sup> Ebd.

nentümpel gespiegeltes, dreifacher Drahtschlinge entzogenes Granatsplittermonument in Gestalt einer Taube.<sup>268</sup>

Die autotextuellen Allusionen in Bezug auf das Bollwerk-Motiv sind signifikant. Die Halbinsel Siikaasari befindet sich in „der Grenzregion“ zu der damaligen Sowjetunion. Die Insellage Ostpreußens wird parodistisch angedeutet, indem die Halbinsel durch den Herbstregen zu einer Insel wird und die Lage der Halbinsel/Insel wird mit einer „nach Osten schnappende[n] Bucht“ beschrieben. Der topografische Raum erfährt keine intertextuelle Überschreibung. Problematische historische Begebenheiten werden nicht dezidiert ausgeklammert, jedoch durch die Allusionen, parodistisch verfremdet. Der Erzähler ist sich der historischen Parallelen zwischen Deutschland und Finnland bewusst. Diese werden gezielt gesucht: Der Hauptprotagonist sucht Strandgut, um daraus „ein an finnisch-sowjetische Kriegszeiten erinnerndes Freilichtmuseum [...] zu installieren.“ Das Hauptexponat des „Freilichtmuseums“ ist ein „Granatsplittermonument in Gestalt einer Taube.“ Dadurch wird es zum Friedenssymbol umfunktioniert. Im Hinblick auf die damalige politische Situation liegt es nahe, dass die Umfunktionierung nur ironisch gemeint sein kann. Am 15. Februar 1956 wurde Urho Kekkonen (1900-1986) zum finnischen Staatspräsidenten gewählt. Seine über 25 Jahre währende Präsidentschaft stand außenpolitisch unter den Vorzeichen der Schaffung eines freundschaftlichen Verhältnisses zur Sowjetunion. Kekkonens nachgiebige politische Haltung gegenüber der UdSSR ließ während des Kalten Krieges den negativ konnotierten Begriff *Finnlandisierung* entstehen.<sup>269</sup>

Es hat sich herauskristallisiert, dass der Raum in den Finnland-Episoden nicht mehr durch mehrschichtige Intertextualität überschrieben wird. Die palimpsestartige Struktur des Textes weicht der Ironie oder wird parodistisch verfremdet. In den Finnland-Episoden wird der evozierte Raum zu einem leeren „Innenraum“, der dem Erzähler die Möglichkeit bietet zu sich selbst zu finden, denn Finnland bedeutet für ihn:

Abstand, neue Freiheit, dabei Annäherung an die verlorene Zeit im verlorenen Raum: Osten im Norden. Resultat einer mühseligen Arbeit der Selbstbefreiung.<sup>270</sup>

Die Intertextualität beschränkt sich insbesondere auf die Nennung der Lektüre, die der Erzähler zu diesem Zeitpunkt rezipiert. Diese spiegelt seine menschliche und dichterische Entwicklung wider. Neben dem prägenden Aspekt der Schilderung historischer Kontinuitäten, kann

<sup>268</sup> FLU, S. 185

<sup>269</sup> Die gegenüber der Sowjetunion nachgiebige Haltung wurzelte in dem finnisch-sowjetischen Vorfrieden von 1944: *Der nachfolgende Freundschaftsvertrag mit der Sowjetunion von 1948 zwangen Finnland eine mit starken Rücksichten auf die Sowjetunion belastete Neutralitätspolitik sowie Reparationszahlungen auf.* (Tuchtenhagen 2009b, S. 162).

<sup>270</sup> Niemeyer 1999, S. 1202

eine räumliche Dezentralisierung beobachtet werden. Die persönliche Geografie des Hauptprotagonisten vollzieht eine mentale Verschiebung der Peripherien zur Mitte hin. Die Handlungsorte sind meistens in der Provinz angesiedelt. In der mentalen Verschiebung der Peripherien zum Mittelpunkt der Erzählung wird die postulierte Suche nach dem Altgewohnten deutlich. Das Altgewohnte erweist sich bisweilen als problematisch. Im Hinblick darauf, dass Finnland aus der Perspektive des Erzählers seine Hoffnung nicht ganz erfüllen konnte seine neue Heimat zu werden, muss er feststellen, dass die finnische Geschichte viele prekäre Parallelen zu der deutschen aufweist, und

daß Finnland nicht das Gelobte Land war und die Utopie nicht einlösen konnte, hat Hein erst später erfahren, was mit der Einsicht in die Unwiederholbarkeit der eigenen Kindheit zusammenhängt, mit der Erkenntnis, daß die finnische Geschichte, obwohl auf einer anderen Ebene, der deutschen Geschichte an Komplexität kaum nachsteht.<sup>271</sup>

### 3.2 Die Studienorte

Die Studienorte markieren in der *Fluchtfährte* den Bildungsweg des Protagonisten, der eine wichtige Rolle im Loslösungsprozess vom Vater und von der NS-Ideologie darstellt. Noch der Gymnasiast schreibt im Deutschunterricht eine „Erzählung oder Novelle, ausgeführt zur dreifachen Länge eines Klassenaufsatzes [...]“<sup>272</sup>, der er den vom Vater inspirierten Titel „Heimgang“<sup>273</sup> gibt. Der Aufsatz ist von „ostischer Mystik“<sup>274</sup> des Vaters stark geprägt. Der Emanzipationsprozess beginnt mit dem Studium in Marburg. Auf Anraten eines Freundes, und gegen den Willen des Vaters<sup>275</sup> beginnt er ein Studium. Für den Vater ist

Marburg [als] Niederlassung der Ordensbrüder interessant [...], in der nun auch Feldmarschall Hindenburg lag, umgebettet aus seinem von deutscher Hand von rächender, dieses Mal unbezähmbarer Moskovitenpranke am Ende des Krieges in die Luft gesprengten Tannenberg-Mausoleum. Unter der Grabplatte des Preußenkönigs – dessen Siebenjähriger Krieg auf Null gestuft, nullundnichtig durch Hitlers alles in allem, die Weltkriegsvorübungen mitgezählt, gleichjährigen Schicksalskampf. Geschichte studieren an Baudenkmalern, Gräbern: Geschichte der Ordens- und Preußenzeit.<sup>276</sup>

Die politische Meinung des Vaters wird dem Erzähler peinlich: „Wie oft hat er sich mit dem Wissen des Vaters blamiert [...]“<sup>277</sup>, Marburgs topografische Begebenheiten vergleicht er jedoch weiterhin mit seiner ostpreußischen Heimat:

<sup>271</sup> Vangsgaard 1993, S. 148f.

<sup>272</sup> FLU, S. 129

<sup>273</sup> Vgl. ebd.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Vgl. ebd. S. 133

<sup>276</sup> Ebd. S. 134

<sup>277</sup> Ebd.

Wie solang unter der Bergheimer Brücke, floß jetzt, an seiner täglichen Holzbrücke fast schon zur Ragawietzsch geebht, hier wie dort weiden- und pappelgesäumt die Angerapp im Bett der Lahn.<sup>278</sup>

Die Beschäftigung mit den Scholastikern, Mystikern und mit „Dichtern des Jahrhunderts“<sup>279</sup> wie Hesse, Trakl, Rilke, führt zu der existentiellen Frage „Er, wer ist er?“<sup>280</sup> Eine wichtige intertextuelle Referenz bildet das zitierte *Stufen* – Gedicht von Hermann Hesse.<sup>281</sup> Das philosophische Gedicht „sagt uns [...] will nicht fesseln uns und engen.“<sup>282</sup> Diese Erkenntnis ist für den Hauptprotagonisten von herausragender Bedeutung. Er befreit sich langsam aus der engen Sicht des Vaters.

Eine weitere wichtige Entwicklungsetappe ist das Studium in München. „Was wirklich nach München zieht, wird sich Böhne gegenüber kaschieren lassen.“<sup>283</sup> Es ist nicht nur der erhoffte kürzere Weg zum Staatsexamen,<sup>284</sup> sondern die Nähe zum Haus der Altbuddhisten in Utting. Mit dem Zen-Buddhismus kommt der Protagonist durch seinen Freund Gunmor in Berührung. In diese Zeit fällt eine intensive Beschäftigung mit „Meister Eckehardts Seelenabgrund“<sup>285</sup> und der Entschluss Dichter zu werden.<sup>286</sup> München ruft jedoch auch Erinnerungen an die NS-Zeit hervor:

München war allein zu entdecken, vom Starnberger Bahnhof kommend zu Fuß, Stachus Frauenkirche Viktualienmarkt Sendlinger Tor Englischer Garten Schwabing Ludwigstraße. Vom Siegestor zur Feldherrnhalle die Straßenbreite und Länge passte nicht ins Bild des einstigen Pimpfs, sein vom Blutzeugenmarsch der vor Feldherrnhalle und einstigem Kriegsministerium am 9. November 23 in treuen Glauben an die Wiederauferstehung des Volkes gefallen Helden der Bewegung. Er sah etwas anderes, noch immer: wie unter der Blende hervor im Dunkelrotlicht auf endlosem Korridor [...].<sup>287</sup>

Neben der Erinnerung an die NS-Zeit setzt er sich mit der Widerstandsgruppe *Weißer Rose* auseinander. In den Text der *Fluchtfährte* wurde ein Ausschnitt aus Inge Scholls Buch *Die weiße Rose* eincollagiert.<sup>288</sup> Der Protagonist wohnte einem „Fackelzug im Zeichen der Weißen Rose“<sup>289</sup> bei. Dieser wurde anlässlich des 10. Jahrestages der Ermordung der Aktivisten der *Weißer Rose* veranstaltet. „Die Zeit rippte zusammen [...].“<sup>290</sup> Der Protagonist wird in

---

<sup>278</sup> FLU, S. 135

<sup>279</sup> Ebd.

<sup>280</sup> Ebd. S. 129

<sup>281</sup> Vgl. ebd. S. 136

<sup>282</sup> Ebd.

<sup>283</sup> Ebd. S. 139

<sup>284</sup> Vgl. ebd.

<sup>285</sup> Ebd. S. 137

<sup>286</sup> Vgl. ebd. S. 140

<sup>287</sup> Ebd.

<sup>288</sup> Vgl. ebd.

<sup>289</sup> Ebd.

<sup>290</sup> Ebd.

München mit seinen Vorstellungen aus der NS-Zeit konfrontiert, zugleich wird diese Zeit in ein anderes Licht gestellt. München bedeutet für ihn v. a. Freiheit:

München breitete sich aus. Die Avenuen, Parks und Plätze in die sie mündeten, geöffnet nach Süden. Die Luft, selbst bei Föhn, zu atmen wie zum Freiballonauftrieb in jede Richtung. Provence, Apulien und dnjepraufwärts zum Nordmeer. Avignon Lucera Kiew Petsamo, über Barents- und Ostsee geschlagener Kreis – zurück nach München woher immer... Norden und Süden. Und frei sein wollte ich. Es gab keine bessere Stadt.<sup>291</sup>

In der Marburg- und München – Episode wird der topografische Raum zur Kulisse für unterschiedliche Erinnerungen des Protagonisten. Der Erkennungsgrad der Intertextualität ist sehr hoch. Die eincollagierten Textpartikeln werden durch Kursivschrift deutlich markiert. Die intertextuellen Stellen beziehen sich v. a. auf die Lektüre des Hauptprotagonisten, die seinen Bildungs- und Entwicklungsweg darstellt. Ebenso in der Göttingen-Episode bezieht sich die Intertextualität hauptsächlich auf die Lektüre des Protagonisten: „Liest Kierkegaard Kafka Camus.“<sup>292</sup> Als Student „wirft“ er sich auf „osteuropäische Geschichte.“<sup>293</sup> Vom besonderen wissenschaftlichen Interesse ist das geschichtsträchtige Kloster Oliva<sup>294</sup> bei Danzig. Während der Semesterferien unternimmt er eine Reise nach Wien. Dort wird er von seinem Gastgeber und Kunstmäzen Billi Mautner „als ein junger Dichter“<sup>295</sup> eingeführt. Mit ihm besucht er die Oper, Galerien und Museen. Zu seinen Lieblingsautoren avancieren Flaubert und Kafka. In dieser Episode zeichnet sich eine weitere Etappe auf dem Bildungsweg des Protagonisten ab. Die Intertextualität beschränkt sich auf Nennung der Werke, die der Hauptprotagonist rezipiert. In Wien wird der Erzähler mit „einer anderen Wirklichkeit [und] mit einem anderen sozialen Milieu“<sup>296</sup> konfrontiert: „Wien, ein anderes Wien tat sich auf, zog mich mit [...]“<sup>297</sup> In der Rastelli-Episode wird das Schicksal der nach einem Bombenangriff traumatisierten Kati erzählt. Ihr Vater, der Varieté-Akrobat Rastelli, kämpfte nach dem Krieg um das Recht für seine Tochter:

[...] Vier Jahre, wie er sagt, kämpfte er um sein Recht, ein Michael Kohlhaas – neu entstanden [...]. Die Frau hats nicht aushalten können, ist fort zum Bruder. Geredet haben wir, gestritten nächtelang. Kati schizophoren, seit sie verschüttet beim Bombenangriff, sie sollte im Steinhof [Landes Heil- und Pflegeanstalt in Wien, Anm. d. Verf.] bleiben. – Heimgeholt hab ich sie [...]. Das gehört sie nicht hin unter die Irren. Und auch ihr Recht auf die Rente haben sie hintertrieben – behauptet, sie wärs von Geburt an! [...].<sup>298</sup>

---

<sup>291</sup> FLU, S. 141

<sup>292</sup> Ebd. S. 158

<sup>293</sup> Ebd.

<sup>294</sup> Vgl. ebd.

<sup>295</sup> Ebd. S. 160

<sup>296</sup> Kelletat 1998. S. 194

<sup>297</sup> FLU. S. 164

<sup>298</sup> Ebd. S. 165

Diese Episode wird in „einem Duktus“ erzählt, „der sich von dem sonst in der *Fluchtfährte* vorherrschenden deutlich abhebt.“<sup>299</sup> Die z. T. im Wiener Dialekt geschriebene Textpassage wirkt im Vergleich zu den vorhergegangenen Textabschnitten stockender und langsamer erzählt. Die „retardierende Funktion“<sup>300</sup> ergibt sich aus der nachdenklichen Haltung des Protagonisten. Im Hinblick auf das für ihn bisher fremde und zugleich romantisch besetzte Milieu der Gaukler, Clowns und Zirkusartisten<sup>301</sup> werden ihm die Augen geöffnet. In dieser Episode wird ein sozialer Aspekt angesprochen.

Die Studienzeit ist insgesamt durch zahlreiche Reisen gekennzeichnet: „Züge Bahnsteige meine Leidenschaft.“<sup>302</sup> Die Bildung und die Reisen bewirken eine kritische Haltung zum Vater und seiner Ideologie:

Böhne holte mich zurück. Aber ich machte mir keine Gedanken. Was, was sollte sich verändert haben? Auch wenn der Vater kaum zuhause war, sich kurieren ließ [...] nach seiner Prostataoperation. Täuschungen sind häufiger als Wendungen [...].<sup>303</sup>

Für den Hauptprotagonisten bleibt die Generation seines Vaters in der NS-Ideologie stecken. Dies wird ihm während seines Besuches bei seinem Onkel Geo in der DDR besonders bewusst. Der Pastor geißelt in seinen Predigten zwar den Mammon und Materialismus,<sup>304</sup> kennt aber unverhohlen, dass

nur das eine, das Neue und kein Altes Testament daneben bestehen könne für einen Christenmenschen deutscher Prägung. Das jüdisch Alte sei das wesensfremde, vom unserm Heiland überwundene.<sup>305</sup>

Die krude Denkweise der Vätergeneration treibt schließlich den Erzähler nach Finnland.

### 3.3 Evokation der Hölle

Die Hölle wird in drei Rekursen auf Dantes *Commedia* evoziert. Die intertextuelle Referenz bezieht sich auf den XXXI. Infernogesang. Der Gesang wird nicht wörtlich zitiert. Insbesondere in der Florenz-Passage wird er paraphrasiert, sodass es sich nach Broich und Pfister um das Kriterium der Dialogizität handelt.

Als Sinnbild für die Hölle kann an Auschwitz gedacht werden, zumal es in der *Fluchtfährte* Andeutungen gibt, wonach der Vater des Erzählers dort gewesen sein muss.<sup>306</sup> Was er dort

---

<sup>299</sup> Kelletat 1998, S. 194

<sup>300</sup> Ebd.

<sup>301</sup> Vgl. ebd.

<sup>302</sup> FLU, S. 167

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Vgl. ebd. S. 168

<sup>305</sup> Ebd. S. 169

<sup>306</sup> Vgl. ebd. S. 192 und 214

gesehen hatte resp., ob er dort an Verbrechen aktiv beteiligt gewesen war, erfährt der Rezipient nicht:

Juni 41 am Radio an uns denkend der Vater in gesäuberten Judenhaus... Februar 43 einige Sachen bestellt aus Auschwitz: falls so ein Paket kommt... Mai 44 keine Juden im Ort für Ostpolnische Verhältnisse angenehm.<sup>307</sup>

Es sind Texte aus Briefen des Vaters, die Hein in den Text der *Fluchtfährte* einmontiert hat. Diesbezüglich äußerte er:

Es war immer nur von den Brautbriefen, den Briefen aus der Verlobungszeit die Rede. Die Eltern müssen schlicht verdrängt haben, dass auch ihre vielen Kriegsbriefe in diesen Briefkartons lagen. Niemand hat das gewusst. Erst in den 80er Jahren hab ich das entdeckt, als ich die Briefe der Eltern zu lesen begann.<sup>308</sup>

Die Fragen des Sohnes, was der Vater in Auschwitz gemacht habe, blieben unbeantwortet.

Die drei Rekurse auf Dante werden in unterschiedlichen Motiven evoziert. Der erste intertextuelle Bezug handelt vom Einsatz des Vaters während der Niederschlagung des Warschauer Aufstandes im August/September 1944:

Er hat Warschau überlebt! Ist mit einem Streifschuß davongekommen zuletzt beim Abstieg in ein Kellergemäuer, aus dem Klaviermusik heraufdrang durch einen Lüftungsschacht. Sie feierten Abschied, Abschied von Warschau, mit der geladenen Pistole im Jackett, ließen sich entwaffnen von einem einzigen Feldjäger. – Polen, sagt er, das ist Polen! Er habe es oft erlebt, aber niemals zuvor wie jetzt bei plötzlicher Stille, Geisterstille, als er allein da vor dieser vornehm in Gala, unverkennbar vornehm zum Untergang entschlossenen Gesellschaft sich fand. Inferno! Und schon an einem Roman schreibend, der vor dem Konzertflügel in der Kellergemäuerszene kulminieren und einen musikalischen Titel tragen soll – tragisches Finale, FINALE, sagt er, das sei der Titel... Die Russen in Praga auf der östlichen Weichelseite lassen die Deutschen reinen Tisch machen mit der polnischen Heimatarmee, tabula rasa mit Warschau.<sup>309</sup>

Die intertextuelle Referenz auf Dante wird durch die Worte *Abstieg* und *Inferno* markiert. Das Inferno bildet den ersten Teil der *Commedia*. Von Relevanz für alle Rekurse ist die Ausgangssituation des ersten Gesanges des *Inferno* in dem Dante „die Ausgangssituation seiner Wanderung als ein Verlieren des Weges und ein Sich-Verirren in einem dunklen Wald“<sup>310</sup> beschreibt. Der intertextuelle Bezug lässt sich anhand folgender Isotopiekette nachweisen: *Abstieg* – *Geisterstille* – *Untergang*. Die Assoziation, die mit der Vokabel *Untergang* verbunden ist, lässt auf die Niederschlagung des Warschauer Aufstandes denken. Diese Vokabel zieht sich wie ein roter Faden durch die Erzählung, sodass die Isotopiekette noch um das Wort FINALE erweitert werden kann. Im Text der *Fluchtfährte* rekurriert dieses Lexem explizit auf den Titel eines Romans, den der Vater nach dem Krieg über seine Erlebnisse während des

<sup>307</sup> FLU, S. 214

<sup>308</sup> Diese Äußerung Heins wurde erstmals in: Kelletat 1998, S. 186 und nachfolgend in: ders.: 2006b, S. 114 publiziert.

<sup>309</sup> FLU, S. 122f.

<sup>310</sup> Schulze-Witzenrath 1998, S. 136

Warschauer Aufstandes 1944 geschrieben hatte: „Es ist *sein* Roman [...]. Eine Geschichte, die in die Hölle von Warschau führe, welche der Alte als Himmel sich vorgestellt und vorstellt weiterhin [...]. Der Roman ist seine Legende.“<sup>311</sup> Damit wird eine direkte Verbindung zum Vater hergestellt, der in seiner nationalsozialistischen Verblendung noch nach dem Krieg die *Hölle von Warschau* sich als *Himmel* vorstellt. Die *Göttliche Komödie* dient in diesem Abschnitt als Folie für ein apokalyptisch-infernalisches Szenario des Unterganges. Der evozierte Raum wird transformiert, um ihm einen tieferen Sinn zu verleihen.<sup>312</sup>

Ein weiterer Rekurs auf Dante kann in der Episode ausgemacht werden, in der der Protagonist die Ruinen der Wolfschanze aufsucht, die „Kommandozentrale der größten Destruktionsmaschine aller Zeiten“.<sup>313</sup>

Wolfschanze/Wilczy Szaniec –. Die Anfahrt, an der das Taxi warten wird, von Aufstelltafeln zur Geschichte von Grunwald bis Oświęcim / Tannenberg bis Auschwitz flankiert, ... dahin durch finstre Bäume ..., Waldnachtwanderer dantesk. Vor wüst in Schräglage starrend durch Sprengladung zu beseitigenden Bunkerblöcken. Abgrundgrube, Unterweltfalle. Abstieg, das walte Gott! Gefragt ein Guide, Elmsleuchte unter Geistermulm. Ein halber Liter Wodka der Notausgang.<sup>314</sup>

Der intertextuelle Bezug wird am augenfälligsten durch die Worte *dahin durch finstre Bäume* hergestellt, die in Gmelins Übertragung „befand ich mich im dunklen Walde“<sup>315</sup> lauten. Von Bedeutung ist Rudolf Baers Anmerkung, dass das Substantiv *Wald* in der *Commedia* allegorisch für Sünde steht.<sup>316</sup> Einen zusätzlichen Verweis und eine Markierung bildet das Adjektiv *dantesk*. Die Isotopiekette in diesem Textabschnitt lässt sich wie folgt darstellen: Der in die *Abgrundfalle* – *Untergrundfalle* in die Wolfschanze hinabsteigende Erzähler, befindet sich auf einer schauerlichen Wanderung durch die sinisternen Kapitel der deutschen Geschichte. Die Isotopiekette kann in die kausale Folgerung übertragen werden, wonach Hitlers Krieg mit der Hölle gleichgesetzt wird. Dieser intertextuelle Bezug rekurriert auf Dantes Wanderung in der Hölle, die durch die Verse *Der wilde Wald, der harte und gedrängte, / Der in Gedanken noch die Angst erneuert. / Fast gleicht seine Bitternis dem Tode, [...]*<sup>317</sup> deutlich wird. Der Bezug zum Zweiten Weltkrieg wird hergestellt. Die Wendung *Elmsleuchte unter Geistermulm*, kann als implizite Reminiszenz auf Hitler verstanden werden.<sup>318</sup> Die Lichterscheinung des Elmsfeuers gilt als Vorbote einer Katastrophe und geht auf den heiligen Bischof Erasmus von An-

<sup>311</sup> FLU, S. 123f. (Herv. im Orig.)

<sup>312</sup> Vgl. Brynhildsvoll 1993, S. 9

<sup>313</sup> Giordano 1997, S. 96

<sup>314</sup> FLU, S. 198

<sup>315</sup> GK, S. 7

<sup>316</sup> Vgl. Baehr 2011, S. 399

<sup>317</sup> GK, S. 7

<sup>318</sup> Vgl. Bogacheva 2007, S. 24



tiochia zurück.<sup>319</sup> Der Nachhall der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges ist besonders in den Ruinen der Wolfsschanze deutlich wahrnehmbar. Diese Textpassage berührt noch weitere geschichtliche Kalamitäten. Die Worte *Geschichte von Grunwald bis Oświęcim /Tanneberg bis Auschwitz* weisen auf das prekäre Verhältnis der Deutschen zu seinen östlichen Nachbarn hin. Der Chiasmus deutet auf die Kontinuität historischer Ereignisse, die durch Verknüpfung der Namen der beiden Toponyme in deutscher und polnischer Sprache zum Ausdruck gebracht werden. Die Assoziationskette wird dadurch ausgeweitet. Durch die Andeutung der prekären Geschichtsverläufe, setzt Hein Johannes Bobrowskis Argumentation fort, die an seinem Sarmatien-Gedanken anschließt: „Im sarmatischen Namen sind für ihn [Bobrowski, Anm. d. Verf.] Landschaft, Kultur und Geschichte seiner Ostvölker in einem einzigen und alten, niemals missbrauchten Namen zusammengefasst.“<sup>320</sup> Dantes Wanderung durch die Hölle, hat als referenzieller Rahmen die Funktion einer Folie. Der faktische Ort Wolfsschanze, wandelt sich „zum Ausdrucksträger des Subjektiven.“<sup>321</sup> Das Medium Raum wird als schauerliche Kulisse inszeniert. Durch die intertextuelle Überschreibung wird er als mythischer Ort determiniert. In den analysierten Textpassagen erfüllt der referenzielle Rahmen die Funktion einer Metapher, die als Krieg gleich Hölle, zu verstehen ist.

Der implizite Bezug zu Dante wird in der nachfolgenden Passage expliziter. Die Handlung der *Fluchtfährte* verlagert sich nach Florenz.

Im Zweiten Buch der Erzählung unternimmt der Hauptprotagonist während der Semesterferien eine Italienreise. Auf der Rückreise nach Deutschland besuchte er die Toskana. Auf dem Weg nach Florenz besteigt er „den Monte Maggio [...] zu brütender Stunde Pans.“<sup>322</sup> Er möchte „an schütterten Ölbaumresten nach Monteriggioni hinauf.“<sup>323</sup> Die „Feld- und Waldwege [rufen] Erinnerungsechos der russenflankierten Drahteselflucht von Gotha über Waldfisch zur Werra wach.“<sup>324</sup>

Monteriggioni, der auf dem Monte Ala gelegene Ort, wird von einer mittelalterlichen Stadtmauer umgeben. Sie ist mit einem Wehrgang und 14 Türmen umgeben. Monteriggioni wurde von der Republik Siena durch die Podestà Guelfo da Porcari zwischen 1213 und 1219 als defensiver Stützpunkt errichtet, um Region und die Festung Staggia Senese, die Grenze zur Re-

---

<sup>319</sup> Vgl. Bartz 2008, S. 80  
<sup>320</sup> Haufe 1998, S. 17 (Herv. getilgt)  
<sup>321</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 9  
<sup>322</sup> FLU, S. 152  
<sup>323</sup> Ebd.  
<sup>324</sup> Ebd.

publik Florenz beobachten zu können.<sup>325</sup> Die 14 Türme, die „Vierkantgiganten“ von Monteriggioni erinnern den Protagonisten an Dante:

Monteriggioni anni fa / jahrelang Monteriggioni, e und i verwischt und wir hätten, panisch schlagendes Anagramm – hier war wie in Ravenna Dante – für Flimmergesicht vor Augen Alighieris FATA MORGANA: Schlangenfüße Vierkantgiganten ragend über den Mauerring aus der Unterwelt –. Der Himmel bezieht sich, kalkt die Sonne. Auf Umwegen weiter nach Poggibonsi. Nachts auf Florenz, wird's regnen ... Wer zeigt ihm, wo Dante Beatrice sah das erste Mal, und ein letztes Mal nach seiner Verbannung Florenz, auf der Brüstung über dem Fluß die Rechte, die Linke ans Herz gepreßt? Seine Totenmaske ist ausgestellt im Rathaus, vor welchem Vulkanbezwinger Herkules zur Seite Michelangelos David wacht, über der Schulter im Griff die Schleuder, Goliath gefangen im Türmerblick auf gewesenes Kommendes. Die Maske sprechen lassen, ihr die Fußnote entlocken zum Infernogesang der vierzehn Türme, vierzehn Giganten Monteriggionis, des einen vor allem: Nimrod / Babylon –. Der Turm, Glockenturm, den Giotto entwarf, Alighieris Altersgenosse, mitbaute noch die zwei letzten Jahre vor seinem Tod. Il Campanile die Giotto, Gegenbild vielleicht aus der Vision des Propheten? Inbild Lichtgestalt babylonstürzende Engels; unter trommelfellsprenghendem Glockengedröhn Stufe um Stufe erklimmter Engelfürst Michael: Denn Dein Das Reich Die Kraft Die Herrlichkeit – Dantes tönende Maske. Florenz, von San Miniato al Monte-Freitrepp herab der Abschiedsblick, schönster aller Städte ...<sup>326</sup>

Die intertextuelle Referenz ist der 31. Gesang der *Commedia*. Um die Ausgangssituation des 31. Gesanges besser nachvollziehen zu können, soll das Proömium angebracht werden:

Beim Verlassen des zehnten Grabens des achten Höllenkreises gelangen die Wanderer an den Rand des neunten Höllenkreises, aus dem Gestalten der Riesen wie Türme emporragen, Nimrod empfängt sie mit einem Hornsignal und mit wüstem, unverständlichem Geschrei. Dann kommen sie zu dem gefesselten Ephialtes und zu Anteus, der frei ist und dessen Bewegungen einem Erdbeben gleichen. Auf Virgils Bitte setzt er die Wanderer nieder in den letzten Höllengrund.<sup>327</sup>

Der Erzähler geht auf Dantes *Commedia* aus zwei unterschiedlichen Perspektiven ein. Zum einen ist es die Sicht auf Monteriggioni, die mit der Weiterfahrt nach Poggibonsi endet, und zum anderen ist es die Besichtigung des Florentiner Rathauses, wo Dantes Totenmaske ausgestellt ist. Um die intertextuellen Interdependenzen explizieren zu können, bedarf es eines längeren Zitats aus dem 31. Gesang:

[...]

1 Erst kurz hatt ich das Haupt dahin gewendet  
Da sah ich, wie mir schien, viel Hohe Türme  
Und rief: „Mein Meister, welche Stadt ist dieses?“

Und er zu mir: Weil durch die Finsternisse  
5 Du mit den Augen allzu weit gedrunge,  
Geschieht's daß deine Blicke sich verwirren

Wenn du dorthin, wirst du sehen,  
wie sehr die Sinne aus der Ferne trügen,

<sup>325</sup> Vgl. URL <http://www.florenz-siena-toskana.de/de/monteriggioni/> [Zugriff: 9.02.2012].

<sup>326</sup> FLU, S. 152f.

<sup>327</sup> GK, S. 119

Darum muß du ein wenig gehen

[...]

10 Und sprach: „Bevor wir näher noch getreten,  
Damit die Sache weniger dich befremde  
Versteh, es sind nicht Türme, sondern Riesen;

[...]

Sie stehen rings am Rande in dem Schachte  
Vom Nabel abwärts alle miteinander.“

[...]

15 Geflohn der Irrtum und die Furcht gewachsen;  
Denn so wie oben auf dem runden Umkreis  
Monteriggion umgeben ist mit Türmen,  
So war das Ufer der Höllenschachte  
Dort überschattet von den Oberkörpern  
20 Der finstren Riesen, die im Himmel droben  
Jupiter noch bedroht mit seinem Donner.

[...]

Sein Angesicht erschien mir lang und riesig,  
So wie in Rom die Zapfen von Sankt Peter,  
Und dem entsprechend war der Rest der Glieder  
25 So daß das Ufer, das die untre Hälfte  
Ihm überdeckte, so viel doch nach oben  
Noch sehen ließ, daß bis zu seiner Mähne  
Drei Friesen schwerlich hätten reichen können;  
Denn ich sah wohl noch dreißig große Spannen  
30 Von dort, wo man den Mantel knöpft, nach unten

[...]

Es ist Nimrod, durch dessen böses Denken  
Auf Erden nicht nur eine Sprache gültig.  
Wir lassen ihn und sprechen nicht ins Leere,  
Denn jede Sprache ist für ihn die gleiche,  
35 Wie seine für die andern, unverständlich.<sup>328</sup>

Bereits eingangs wird der Bezug zu Dante ersichtlich. Die Markierungsworte *Monteriggioni* (V. 17), *Dante* (im V. 2, das sah ich...) und *schlangenfüßige Vierkantgiganten* (V. 11-12) sind explizite intertextuelle Stellen auf die angespielt wird. Der erste Abschnitt erscheint vom Erzähler ausgesehen, wie durch den Schleier eines Traums wahrgenommen. Er besteigt den Weg nach Monteriggioni „zu brütender Stunde Pans“<sup>329</sup>, d. h. in der Mittagshitze. Vokabeln

<sup>328</sup> GK, S. 119ff.

<sup>329</sup> FLU, S. 152

wie „Flimmergesicht“ und „Fata Morgana“<sup>330</sup> verstärken diesen Eindruck. Es die Mittagshitze, welche die Umgebung wie in einem Fiebertraum erscheinen lässt und die „Erinnerungsechos“ an d[ie] russenkonvoiflankierte Drahteselflucht von Gotha über Waldfisch zur Werra.<sup>331</sup> Beides fließt an dieser Stelle zusammen. Diese Episode kann als Paraphrase des Textes von Dante gelesen werden. Auch er erlebt Monteriggioni als Trugbild (V. 8). Andererseits erlebt der Erzähler ein Flashback. Das auslösende Moment ist die Fahrradtour durch Italien und die Erinnerung an die zweite Flucht von Thüringen nach Hessen, die durch Assoziationen an Dantes Höllenwanderung und durch den Anblick der Türme von Monteriggioni wachgerufen wurden. Die Verwischung und die Überlagerung der Zeit- und Wahrnehmungsebenen werden durch das versteckte Anagramm Monteriggioni ani fa, was wörtlich Monteriggioni vor Jahren bedeutet, und durch die Übersetzung dieses Satzes mit dem fast homonym zu lesenden Adverb *jahre-her* resp. als *jahr-eher* markiert wird. Das Spiel mit der Homonymie und Polysemie lässt implizite Andeutungen auf die erste Flucht des Erzählers im Januar 1945 und die der ganzen Familie nach Hessen aufkommen. An eine traumartige Wahrnehmung lässt sich deshalb schließen, da der Erzähler Dantes Wahrnehmungen kontrafaktisch wahrnimmt: Vergegenständlicht Dante die Riesen zu Türmen (V. 2), so anthropomorphisiert der Erzähler der *Fluchtfährte* die Türme zu Riesen: „Schlangenfüßige Vierkantgiganten ragend über den Mauerring aus der Unterwelt.“<sup>332</sup> Trotz traumartiger Wahrnehmung wird das fundierte Hintergrundwissen des Erzählers deutlich: Die Riesen werden bei Dante an keiner Stelle als *schlangenfüßig* beschrieben. Diese Beschreibung entspricht der antiken Darstellung der Riesen/Giganten.<sup>333</sup> Das Ende der traumartigen Monteriggioni-Episode wird mit den Worten „Der Himmel bezieht sich, kalkt die Sonne“<sup>334</sup> abgeschlossen. Die Wortsequenz *kalkt die Sonne* erinnert an das Idiom der Expressionisten. Diese sprachliche Verfremdung verstärkt das fremdartig anmutende traumartige Szenario. Wenn davon ausgegangen wird, dass die Sonne in der *Commedia* für die göttliche Gnade steht,<sup>335</sup> so kann diese Wendung als eine allegorische vorwegnehmende und Überleitung zum nachfolgenden Rekurs verstanden werden. Das dominierende Thema kreist um den Komplex der *Hybris* und der *Nemesis*. Es soll festgehalten werden, dass der thematisierte faktische Raum als Kulisse und Folie „für ein primär-

---

<sup>330</sup> FLU, S. 152

<sup>331</sup> Ebd.

<sup>332</sup> FLU, S. 153

<sup>333</sup> Vgl. Budetta 2001, S. 74

<sup>334</sup> FLU, S. 153

<sup>335</sup> Vgl. Schulze-Witzenrath, S. 137 und S. 197

vordergründiges Geschehen von nichträumlichen Charakter<sup>336</sup> fungiert. Was unter *nicht-räumlichen Charakter* zu verstehen ist, soll weiter im Text eruiert werden.

Der Erzähler macht eine weitere Station in Florenz und besieht sich Dantes Totenmaske. Diese löst bei ihm eine Assoziationskette aus. Diese Assoziationskette kann textimmanent wie folgt wiedergegeben werden: *Nimrod – Babylon – Turm – Glockenturm – Campanile di Giotto – Babylon stürzender Engel – Engelfürst Michael*. Es ist festzuhalten, dass es sich um christliche und heidnische Symbole handelt, die in einer Beziehung zueinander stehen. Das Erzähltempo retardiert: Der elliptische Satzbau und die zunehmende Aufbrechung der logisch-grammatikalischen Zusammenhänge lassen den Text bruchstückhaft und stockend erscheinen. Diese Eigenschaften und der Hinweis auf die sprechende Maske, lassen die ganze Kulisse unwirklich und traumartig-surreal erscheinen.

In der Forschungsliteratur wird darauf hingewiesen, dass die Mischung christlicher und heidnischer Elemente in der *Commedia* zu deren typischen Merkmalen gehört.<sup>337</sup> Die Funktion dieser Vermengung soll analysiert werden, da sie zugleich einen intertextuellen Hintergrund darstellt.

Am Anfang der Assoziationskette steht die sagenhafte Gestalt des Nimrods, der als Begründer von Ninive und Herrscher über Babel gilt. Nimrod wird der Bau des Turms zu Babel zugeschrieben und die damit verbundene babylonische Sprachverwirrung.<sup>338</sup> Bei Dante erfolgte die Erwähnung Nimrods im Zusammenhang mit den Riesen die Jupiters Reich bedrohen wollen (V. 19-21). Das gemeinsame Bindeglied zwischen Nimrod und den Riesen besteht in dem Frevel, dass sie versucht haben, sich mit einer Himmelsmacht gleichzusetzen. Durch den Vergleich *Nimrod – Riesen*, lässt sich die Assoziationskette noch weiter ausdehnen, und als Metapher an das Dritte Reich denken, das die NS-Ideologen chiliastisch als das Tausendjährige Reich hochstilisiert haben. Die nächsten Glieder der Assoziationskette bilden die Substantive *Turm – Glockenturm – Campanile di Giotto*. Dieser Teil der Assoziationskette kann als die Beschreibung dessen verstanden werden, was der Erzähler in Florenz tatsächlich wahrnimmt. Naheliegend ist es diese Assoziation als eine Opposition zu denken: Turm gleich Turm zu Babel, dem ein Glockenturm entgegengesetzt wird. Im ersten Fall wird der Turm als Werkzeug einer frevlerischen Tat gebraucht, im zweiten Fall wird der Campanile zu Ehren Gottes gebaut. An dieser Stelle werden symbolisch Frevel und Hochmut der Ergebenheit vor Gott gegenübergestellt. Der Bau des Turmes zu Babel wird als Versuch der irdischen Macht verstanden, die sich auf die Ebene einer überirdischen Macht zu heben versucht. Der Bau des

<sup>336</sup> Brynhildsvoll 1993, S. 8

<sup>337</sup> Vgl. Budetta 2001, S. 75 und Zemanek 2008, S. 22ff. und ebd. Verweise 4 und 5, S. 23

<sup>338</sup> Vgl. 1. Mos 11

Campanile fungiert hingegen als Triumph der göttlichen Macht auf Erden. Diese Assoziationskette findet ihren Widerhall in dem lapidar-ironischen stabgereimten Ausspruch „Denn Dein Das Reich Die Kraft Die Herrlichkeit.“<sup>339</sup>

Die Schlussglieder der Assoziationskette bilden die beiden Engelsgestalten der *Babylon stürzende Engel* und *Engelfürst Michael*. Auch diese Gestalten stehen in Opposition zueinander. „Der Turm, Glockenturm den Giotto entwarf [...]. Il Campanile die Giotto vielleicht aus der Vision des Propheten? Inbild Lichtgestalt babylonstürzenden Engels; unter trommelfellsprengendem Gedröhn Stufe um Stufe erklommener Engelfürst Michael [...].“<sup>340</sup> Das Bindeglied zwischen den Gestalten bildet die *Vision des Propheten*. Welcher Prophet gemeint ist, kann nicht eindeutig ausgemacht werden. In der Textpassage können einige Hinweise in Bezug auf den Propheten ausgemacht werden. Die Erwähnung des *Babylon stürzenden Engels* deutet auf die *Offenbarung des Johannes*, dem einzigen prophetischen Buch des Neuen Testaments in dem Babylons Untergang zur Sprache kommt:<sup>341</sup>

Und ein anderer Engel folgte nach, der sprach: Sie ist gefallen, sie ist gefallen. Babylon die große Stadt; denn sie hat mit dem Wein der Hurerei getränkt alle Heiden.<sup>342</sup>

Michael, dessen hebräischer Name „wer ist wie Gott“ bedeutet, gilt nach Daniel als einer der Himmelsfürsten<sup>343</sup> und tritt in der *Offenbarung* im eschatologischen Kontext als Bezwinger Satans auf:

Da entbrannte im Himmel ein Kampf, Michael und seine Engel erheben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie konnten sich nicht halten und sie verloren ihren Platz im Himmel. Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen.<sup>344</sup>

Die Beziehung *Babel – Erzengel Michael* wird vom Erzähler hergestellt, denn diese lässt sich anhand der Bibelstellen nicht belegen. Diese Beziehung wird ausschließlich auf der Basis einer assoziativen Verknüpfung aufgebaut: Ein Engel stürzt Babylon, der für den Teufel steht. In der *Offenbarung* wird der Teufel mit einem *Drachen* und einer *alten Schlange* gleichgesetzt. Der Drache wird von Michael besiegt, sodass die Assoziationskette geschlossen wird. Bedeutsam erscheint auch, dass Nimrod die Riesen und die gefallenen Engel deshalb bestraft werden, weil sie versucht haben, sich mit der überirdischen Macht gleichzusetzen. In Opposition zu den Frevlern stehen die Figuren Herkules und David, die der Erzähler auf dem Rathausplatz in Florenz erblickt. Beiden ist es gemeinsam, dass sie Giganten Bezwinger sind:

<sup>339</sup> FLU, S. 153

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Vgl. Herrmann/Klaiber 1996, bes. S. 234f.

<sup>342</sup> Off. 14, 8

<sup>343</sup> Vgl. WdS, S. 444

<sup>344</sup> Off. 12,7-12,9

David besiegte Goliath und Herkules bezwang die Giganten in der Gigantomachie. Das Spiel mit den Assoziationsketten und die damit verbundenen Bezugspunkte, lassen die These verdichten, wonach dieser an dieser Stelle der Erzählung metaphorisch an den Aufstieg und den Niedergang des Dritten Reiches angespielt wird. Die weitreichenden Rekurse verweisen nicht alleine auf die *Commedia*, sie bilden ein intertextuelles Amalgam, das auf die *Offenbarung*, das *Buch Genesis* und antike Motive ausgeweitet wird. Die zugewiesenen Funktionen des Raumes erweisen sich als Assoziationsstimulus. Text und Raum treten in eine Interaktion. Die Funktion des Raumes als eine faktische topografische Lokalität rückt deutlich zugunsten eines Raumes in den Hintergrund, der als mythischer Ort determiniert wird. Die intertextuellen Verweise beziehen sich vielfach auf Orte, die im abendländischen Kulturgedächtnis gespeichert sind. Das Motiv des Infernos kann in diesem Abschnitt metaphorisch auf das Dritte Reich bezogen werden. Durch zahlreiche intertextuellen Interdependenzen wurde das gleiche Motiv variiert, dem ein synkretisch aufgeladener Deutungsansatz von *Hybris* und *Nemesis* zugrunde liegt. Die Intertextualität erfüllt in Bezug auf die *Commedia* weder die Funktion der *imitatio*, *aemulatio* noch der *imitatio auctorum*. Der intertextuelle Rekurs auf Dante erfüllt die Funktion der *translatio*. Der Erzähler *übersetzt* und paraphrasiert die Motive der *Commedia* in eine neue Sinnkonstitution, die dem Themenkreis *irdisches Inferno* zuzuordnen sind. Die so *übersetzten* Motive der *Göttlichen Komödie* ergeben eine Folie für direkte kausale Zusammenhänge und Parallelen historischer Ereignisse, sodass das Instrumentarium der Intertextualität auch anagogisch im Sinne der Verstrickung in Schuld und Sünde zu verstehen ist.

### 3.4 Nördliche Landung

Im Fokus dieses Kapitels steht Heins zweites Prosawerk *Nördliche Landung. Bericht*. Es wird mit folgendem Text eingeleitet:

Der Bericht *Nördliche Landung* schließt an die 1999 erschienen Erzählung *Fluchtfährte* an. Sein zeitlich fortführender Text wählt, den Blick Sequenzen zurückliegenden Geschehens offenhaltend, eine andere, der veränderten Lebenslage des Protagonisten P. entsprechende Erzählhaltung. Der Protagonist sondiert Erinnerungen an das vergangene Jahrhundert versammelnden *Fluchtfährte* setzt, im Drehpunkt einer Zwischenphase ungesicherter Existenz, ans neue Ufer der Migration über, um sich schließlich als freier Schriftsteller zu behaupten.<sup>345</sup>

Der postulierte Anschluss an die *Fluchtfährte* und die Fortsetzung der autobiografisch grundierten Trilogie bedarf der Präzisierung. *Nördliche Landung* schließt an das Ende des Zweiten Buches. Obzwar die *Nördliche Landung* wie die *Fluchtfährte* eine starke autobiografische Grundierung aufweist, handelt es sich auch hier um einen fiktionalen Text. Bedingt durch den

---

<sup>345</sup> NL, S. 5

Wechsel des Gattungssignals (Bericht), soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Konstruktion der beiden Texte in Bezug auf die Inszenierung des Raumes sich voneinander unterscheiden.

Der Hauptprotagonist der *Fluchtfährte* trägt sich mit dem Gedanken nach Finnland auszuwandern. Zu diesem Zeitpunkt stand noch nicht fest, dass dieser Zustand von Dauer sein würde. Die Emigration in das hyperboreische Land steht mit dem Zweiten Weltkrieg und mit dem Fortwirken der braunen Zeit in der jungen Bundesrepublik im direkten Zusammenhang:

Und aber, muß, wird er sich fragen lassen zuletzt, warum Finnland? An Emigration war nicht gedacht, 58 nach beendetem Studium, auch 62 nach beendeter Sprachlehrertätigkeit nicht. Auf den Gedanken, daß immer aufs neu Suomi / Finland<sup>346</sup>, 62 zum fünften Mal Fluchtpunkt auf einer weit in die Kindheit zurückgehenden Fluchtlinie werden mußte, ist erst gekommen, ohne nach wie vor sagen zu können, was dieses auf die Linie gesetzt. Die Fluchtbewegung habe mit dem Fortwirken der braunen Zeit in Deutschland zu tun gehabt, ein Vergleich mit der Emigration der zwölf Hitlerjahre aber nie in Frage gestanden, weshalb er der Einladung dem Exil-PEN in London beizutreten auch nicht gefolgt sei.<sup>347</sup>

Der endgültige Anstoß Deutschland zu verlassen, liegt im Privaten: Die gescheiterte Hoffnung an der Münchner Universität eine wissenschaftliche Laufbahn einschlagen zu können:

Eine Anhaltetour nach München steht an. Mit ihr die Frage nach Zukunftsaussichten auf fenno-germanistischem Terrain. Sie stürzen in sich zusammen.<sup>348</sup>

Die Ankunft in Finnland ist von tiefer Verunsicherung und Skepsis begleitet: „Es sei ungünstig, von einem Schritt, wie er ihn vorhabe, eher abzuraten zur Zeit.“<sup>349</sup> Trotz aller Warnungen und Skepsis erfolgte „Ende Juni die Landung“<sup>350</sup> in Finnland. In Empfang genommen wird der Erzähler von „Ullas deutsche[m] Onkel am Olympiakai – Gustav M.“<sup>351</sup> Gleich nach der Ankunft in der finnischen Metropole wird er mit der deutschen Vergangenheit konfrontiert. Ullas Onkel gibt sich als Emigrant zu erkennen, „der im Schandjahr, im Ermächtigungsjahr 33 deutsch gegen finnisch sein Lebensterrain austau[schte].“<sup>352</sup> Ob es politische Gründe waren, die den Onkel seiner Verlobten seinerzeit nach Finnland zu emigrieren bewogen, kann textimmanent nicht eruiert werden. In Finnland erwägt der Hauptprotagonist eine neue Identität anzunehmen:

Nach den im verlorenen deutschen Osten vierzehn ersten die folgenden dreizehn im Westen, das rechnet reiht die Quittung sich, aber unverlangt, geschweige denn gegengezeichnet. So daß großmütterlicher Linie folgend zum Beispiel, er sich jetzt soweit zulässig, hier als P. Padefski oder einfach PP neu eingeführt vorstellen könnte in dieser – seit drei Vorjahren vertraut fremden

<sup>346</sup> Der Autor benutzt an dieser Stelle die schwedische Schreibweise.

<sup>347</sup> FLU, S. 199

<sup>348</sup> Ebd. S. 191

<sup>349</sup> NL, S. 7

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Ebd.



Metropole Helsinki. Mimikry ohne etwas zu leugnen, sich fremder Fremdling auf fremden Terrain: Namenswechsel als Denkmodell.<sup>353</sup>

Die neue Umgebung wird mit dem Paradoxon „vertraute fremde Metropole“ umschrieben. Das Widersprüchliche an der Aussage signalisiert einerseits, dass Helsinki dem Erzähler bereits von den vorangegangenen Besuchen vertraut, zugleich immer noch eine fremde Stadt für ihn ist. Der erwogene Namenswechsel bedeutet keine opportune Anpassung an die neue finnische Umgebung, sondern als Distanzierung zur eigenen Vergangenheit in einer Form, die als „Mimikry“, verstanden wird. Die neue Umgebung gibt ihm neue Möglichkeit zur Flucht vor sich selbst. Dieses Muster wurde in den Finnland-Episoden der *Fluchtfährte* evident. Der Erzähler ist sich durchaus dessen bewusst, dass er in Finnland stabgereimt ausgedrückt ein „fremder Fremdling auf fremden Terrain“ bleibt. Diese Aussage zeugt von ambivalenter Haltung gegenüber der neuen Umgebung. Das Gefühl der Fremdheit wird nicht nur auf die neue Umgebung sondern v. a. auf sich selbst bezogen. Der Raum, der in der ersten Finnlandepisode in der *Fluchtfährte* noch einen meditativ-kontemplativen Charakter besaß, wird als Abbild der eigenen Verunsicherung und des Gefühls der Fremdheit determiniert. Der Weg zurück nach Deutschland scheint verschlossen zu sein:

Auch die letzte Wurfleine, die in Aussicht gestellte Promotion in Göttingen, ganze zwölf Tage nach seiner Abreise dort gekappt mit dem Tod des Doktorvaters Julius von Farkas.<sup>354</sup>

Der Erzähler verbindet mit seiner nicht zustande gekommenen Doktorarbeit die fatale Verbindung zwischen Nazi-Deutschland und Finnland:

Ich seh ihn in der zum Göttinger Bahnhof weisenden, über Leinekanalbrücke in die Goetheallee auslaufenden Prinzenstraße, mit negativem Bescheid von akademisch sondierender Reise nach München ins freundlich befürwortende Seminar zurückgekehrt, im Arbeitszimmer des Ordinarius stehend und sitzend, sehenden Auges konfrontiert mit dem an der Hinterwand zum übermächtig ausladenden Schreibtisch auffällig klein, dafür umso intimer wirkender Halbprofil, dem mit persönlicher Widmung versehenen Foto des während Deutschlands fatal triumphalen Jahren, wie unbezweifelbar hierorts weiterhin hochgeschätzten finnischen Goetheforschers, Dichters und Vizepräsidenten der Europäischen Schriftstellervereinigung in Weimar von Dr. Joseph Goebbels' Gnaden, V. A. Koskeniemi.<sup>355</sup>

Veikko Antero Koskeniemi nahm 1941 an dem von Joseph Goebbels organisierten Weimarer Dichtertreffen teil. Dort gründeten kollaborationswillige europäische Schriftsteller die Europäische Schriftstellervereinigung, zu deren Vizepräsidenten der „Hochgeschätzte finnische Goetheforscher“ Veikko Antero Koskeniemi gewählt worden war, dessen Foto auf dem Schreibtisch des Doktorvaters steht. Das Scheitern des Promotionsverfahrens, durch den Tod des Professors bedingt, bewirkt ein ernsthaftes Überlegen über die Existenzgründung in Finn-

<sup>353</sup> NL, S. 8

<sup>354</sup> Ebd. S. 8f.

<sup>355</sup> Ebd. S. 9

land. Zugleich bedeutet es auch einen Wendepunkt. Die Deskription des Raumes in dieser Textpassage deutet Abstand zum Doktorvater, der hinter einem „übermächtig ausladenden Schreibtisch“ sitzt. Diese Charakterisierung des Schreibtisches suggeriert Distanz. Dem Protagonisten wird bewusst, dass er in Deutschland stets auf die Nachwirkungen der NS-Ideologie stoßen wird.

Wurde in der Raum in der *Nördlichen Landung* kaum intertextuell überschrieben, so wird Intertextualität im folgenden Textabschnitt gezielt eingesetzt und funktionalisiert.

[...] Suomi Finland, jetzt schien sie die Schlinge auslegen, ihn unter Dach und Fach ziehen zu wollen. Aber die Frage war nur, wie sich ihrer bedienen, sie nutzen – für selbstgewählte Tätigkeit. – Übersetzen ...? Und moderne Lyrik ...? Im Ernst – ? Nein! nein, nein, abrat, aber... Der Eindruck er erlaube sich etwas, ohne es sich erst angedient zu haben, schlägt zurück. **Am Anfang der Alexanderstraße das Denkmal der drei Schmiede gemeinsamen Glücks**, rechts aus dem Akademischen, links aus der Finnischen Buchhandlung, hin und her sein Weg um Rat bei alteingesessenen dort beschäftigten Emigranten, nicht der einzige aber lehrreichste Holzweg zur Arbeitsbeschaffung während der Tage nach seiner Landung.<sup>356</sup>

Der Raum wird als Widerspiegelung der Gefühlslage des Protagonisten inszeniert. Der Erzähler geht in Helsinki an der Skulptur *Kolme sepää*, dt. *Die drei Schmiede* des finnischen Bildhauers Felix Nylund vorbei. Der Titel der Skulptur lässt an Adalbert Stifters Erzählung *Die drei Schmiede ihres Schicksals* denken, sodass diese Skulptur intertextualisiert wird. Die Protagonisten dieser Erzählung diskutieren über den lateinischen Spruch *quilibet fortunae suae faber est*. Sie mussten in ihrer Kindheit einen tyrannischen Vormund ertragen. Die Parallelen zum Hauptprotagonisten liegen auf der Hand: Zum einen muss er in der Fremde sein Schicksal in die eigenen Hände nehmen, zum anderen ermöglicht ihm Finnland die räumliche Trennung zu seinem Vater. Die Situation des Hauptprotagonisten wäre auch ohne diese intertextuelle Implikation erkennbar. Durch die Nennung der Plastik, wird ein Signal für den endgültigen Emanzipationsprozess des Hauptprotagonisten von seinem Vater gesetzt. Dass der Emanzipationsprozess sich nicht einfach gestaltet, wird noch später zur Sprache kommen.

Die Schilderung der finnischen Landschaft fiel bisher spärlich aus. Eine ausführliche Schilderung der Umgebung im zweiten Absatz des ersten Kapitels dient der Deskription von Öde und Fremdheit:

Im Rundgang um die Fabrik durch den Flecken am Kymi, die Ansammlung spärlich ins Flußtal verteilt, hier und da auf Granithügeln halb hinter den Kiefern versteckter Werksiedlungshäuser flach gebaut aus Holz, vereinzelt, Gemeindefzwecken dienend, höher gestockt aus Stein. Kein Mensch, kein Hund unterwegs im Mitternachtsdämmer, Weg anwachsender Leere, zerdehnter Öde, Anfall von Ausweglosigkeit beim zweiten Mal über den Schienen der Zubringerbahn, am Ölberg entlang der Werkeinzäunung, auf endloser Brücke flußüber, vorm Bau der Behörde zwischen Pfarrei und Kirche gedämpft auf der kleinen, der Stromschnellbrücke – am

<sup>356</sup> NL, S. 9f. (Herv. d. Verf.)

Flußknie von Mustavuori. Mustavuori (Schwarzer Fels) mit dem Hof der Siedlungshäuser, der Wohnung von Ullas Eltern in einem der Flügel.<sup>357</sup>

Bewirkte die nordische Landschaft während der ersten Reise beim Protagonisten noch kontemplative Momente und ermöglichte ihm ein Nachdenken über sich selbst, so wird die Akzentuierung in der Schilderung der neuen Umgebung auf Vokabel wie „Öde“ oder „Leere“ gelegt, die durch die Adjektive „anwachsende“ und „zerdehnte“ verstärkt werden. Der real erlebte Raum wird als leerer Raum, als kulturelles Vakuum empfunden. In dieser Schilderung spiegelt sich keine dichotome Kategorisierung zwischen dem Fremden und dem Eigenen wider. Der Protagonist unternimmt keinen evaluativen Vergleich, er beobachtet und beschreibt die Umgebung. Der erzählte fiktionale Raum ist eng mit der Histoire und den Figuren verbunden, daher kann er nicht als eine isolierbare Konstituente der erzählten Welt betrachtet werden, sodass die Betonung der „Öde“ und der „Leere“ auch als Widerspiegelung der Gefühlswelt des Protagonisten betrachtet werden kann. Das Gefühl der Fremdheit in Finnland richtet seinen Blick auf das „Altgewohnte“. Mit seinem finnischen Freund Rauno, mit dessen Frau Aila und seiner Verlobten Ulla reist er nach Lappeenranta. Diese Landschaft bedeutete

[d]amals die Entdeckung einer wirklich, ja –, real entstandenen Traumwelt. Auf Nebenpfaden der Aufstieg zum seehin geöffnet weißen Kehlholzer-Säulenhof, bergab auf fliehender Linie sich weitender Lichtung zum seitab auf halben Weg gelegenen Grabmal des Gutsherrenschlechts und den weißen, zu Gutshaus Klete<sup>358</sup> und Stallung führenden Parkbrücken über den Zufluß, an dessen Mündung die SommerAttraktion des Gutsbezirks, der künstliche Schwan, vor Ort lag.<sup>359</sup>

In der retrospektiv erzählten Textpassage kann eine Analogie in Bezug auf die Landschaftsbeschreibung beobachtet werden, die an die Verlustveduten der ostpreußischen Nachkriegsliteratur erinnert. Es ist eine ländliche Gegend, die vor der Urbanisierung verschont blieb. Die Merkmale *Park*, *Gutshaus*, *See*, *Gutsherrenschlecht* und die Einfügung des Regionalismus *Klete* ähneln den topografischen Konstituenten, die für das Genre des Schloss- und Gutsromans typisch sind. Sie werden nicht emphatisch überhöht, auch wenn der Protagonist von einer „entstandenen Traumwelt“ spricht. Als ironisch gedacht ist die „SommerAttraktion“, „der künstliche Schwan“. Neben dem räumlichen Aspekt, ist das zitierte Haiku *In Mittsommerwindstille / Nebelbrautschleier / umwehend künstlichen Schwan*<sup>360</sup> von Bedeutung. Den japanischen Dreizeiler rezitiert Aila. Textimmanent wird nicht ersichtlich, ob dieses Haiku ein Gedicht des Protagonisten ist oder von der Figur Aila gedichtet wurde. Über die finnische

<sup>357</sup> NL, S. 10

<sup>358</sup> Klete bedeutet baltisch Speicher und ist eine in Litauen und Ostpreußen beheimatete Form des Kornhauses. Die Kleten werden sowohl als Speicher und im Sommer als Wohnungen genutzt. Vgl. Cappeller 1925 und Kurschat 1964, S. 71

<sup>359</sup> NL, S. 11f.

<sup>360</sup> Ebd. S. 12

Lyrikerin Aila Meriluoto, die möglicherweise für die Figur aus der *Nördlichen Landung* steht, schreibt Hein in seiner Anthologie *Moderne finnische Lyrik* folgendes:

In der Reihe der finnischsprachigen Autoren wie Arvo Turtianen mit ihrer Dichtung den Übergang zur Modern markieren, stehen zwei Lyriker, Viljo Kajava und Lauri Viita zusammen mit der auf dem finnischen Buchmarkt nach 1945 erfolgreichsten Lyrikerin Aila Meriluoto an bevorzugter Stelle. Kajava und Viita gehören in die Linie der „Kiila“ – Dichtung<sup>361</sup>, während Aila Meriluoto mehr außerfinnische Einwirkungen erkennen läßt: sie hat Rilke ins Finnische übersetzt und wesentliche Eindrücke durch ihn empfangen.<sup>362</sup>

Der mögliche Hinweis auf die finnische Lyrikerin, deutet auf eine Auseinandersetzung des Protagonisten mit der finnischen Literatur hin, die er zu diesem Zeitpunkt zu übersetzen begann und von der er sich als junger Dichter beeinflussen ließ.

Nicht nur der real erlebte Raum weist Ähnlichkeit mit Ostpreußen. Auch in Finnland wird der Protagonist mit der sinisteren deutschen Vergangenheit konfrontiert. Raunos „halbdeutscher Saufkumpan“<sup>363</sup> spricht in freundschaftlicher Absicht über seine Erlebnisse als Soldat:

Er war aufgewacht: ich auch *deutsch* ... Vater deutsch. Im Krieg ich in Warschau ... Ghetto, Wachsoldat ... Du deutsch, du jung. Ich fünfzig ... Du nix verstehen, Freund ja du nix! Du - - Petteri?<sup>364</sup>

Das Lallen des Betrunkenen verweist auf seinen Dienst im Warschauer Getto, wohl in der deutschen Wehrmacht oder in der SS. Die Vergangenheit macht dem Deutsch-Finnen Probleme, die im Text weder vom Protagonisten noch auktorial kommentiert werden.

Ein positiver Aspekt, der die Emigration nach Finnland mit sich bringt, ist die räumliche Trennung vom Vater: „Er wagte sich hervor, nahm sich etwas heraus, was wie abstreifen, Abwurf sich fühlen ließ bis in die Knochen.“<sup>365</sup> Der Vater ist derjenige „der ihn werweiß aus angestammten Terrain getrieben“<sup>366</sup> hat. Mit „angestammten Terrain“ ist die ostpreußische Heimat gemeint. In diesem Zusammenhang wird auf die Rolle des Vaters und seine Gesinnung verwiesen, die mit den geschichtlichen Kontinuitäten eng verknüpft ist, die zum Verlust der Heimat geführt haben. Trotz der räumlichen und ideologischen Distanzierung zum Vater, gelingt die endgültige Emanzipation nicht. Es werden zunehmend Versagensängste deutlich, und somit das Muster eines Sohnes, der dem Vater gefallen möchte:

Nur keine Sorge, keine Sorgen um uns! Sie sollen nicht denken, besonders der Vater nicht, es sei wacklig alles, alles deutet darauf. Als müßte P. weiter sich beweisen.<sup>367</sup>

<sup>361</sup> Die Kiila-Gruppe war ein Zusammenschluss linksorientierter finnisch- und schwedisch schreibenden Autoren, die sich 1935 zusammentaten. Vgl. Hein 1965b, S. 65

<sup>362</sup> Hein 1962b, S. 12

<sup>363</sup> NL, S. 13

<sup>364</sup> Ebd. (Herv. im Orig.)

<sup>365</sup> Ebd. S. 17

<sup>366</sup> Ebd. S. 16

<sup>367</sup> Ebd. S. 30

Das Schicksal eines Flüchtlings und die Heimatlosigkeit teilt er mit seiner Verlobten. Ulla ist ebenso eine Vertriebene: „Flüchtlinge beide, vertrieben aus Ostkarelien sie, wie er aus Ostpreußen.“<sup>368</sup> Das Gefühl der Fremdheit offenbart sich nicht nur durch Sprachschwierigkeiten. Die Fremdheit manifestiert sich sowohl in der Perzeption als auch in der Deskription eines besonderen Naturphänomens:

[...] Mittsommernachthimmel über dem Fluß ... Finnland –, die sprichwörtlichen weißen Nächte, die sich ins Blut legen, über die Schlafgrenze einsickern, das Jahr durch an sich erinnern. Die Tage entgrenzt, um die Schummerstunde, das traulich vertraute Dunkelwerden gebracht – Dämmerung um Mitternacht übergehend in Morgengedämmer.<sup>369</sup>

Der Raum dient als Evokation und Widerspiegelung der Unsicherheit und des Gefühls der Fremdheit. Der erlebte Raum wird als „Interdependenz des Eigenen und des Fremden“<sup>370</sup> empfunden. Das Fremde wird nicht als bloßes „Kontrastphänomen“<sup>371</sup> erlebt. Es wird als ungewohnt empfunden. Das Fremde wird nicht mit den polysemen Wörtern *gefährlich*, *unbekannt*, *andersartig* oder seltsam gleichgesetzt. Der Hauptprotagonist empfindet Finnland nicht als seine Ersatzheimat, aber auch nicht als das im negativen Sinne Abweichende, sondern „als das aufgefasste Andere, also [als] ein Interpretament der Andersheit und Differenz.“<sup>372</sup> Diese Haltung steht im augenscheinlichen Kontrast zu der auf Exklusion alles Fremden ausgelegten Haltung des jungen Hauptprotagonisten der *Fluchtfährte*. Das Fremde wurde insbesondere mit den Themen Germanisierung der Toponyme und mit dem Schlagwort *Bollwerk* negativ aufgefasst und mit Attributen wie *gefährlich* oder *unzugehörig* gleichgesetzt. Die Fremdheit in der *Nördlichen Landung* wird v. a. im Hinblick auf die Existenzgründung bezogen und nicht als ein Ausgrenzungseffekt gegenüber den Finnen und der finnischen Kultur. Die *Nördliche Landung* weicht besonders in einem Punkt von Erzählungen ab, die die Problematik der Migration thematisieren: Diese Erzählmuster vollziehen meistens eine klare Trennlinie zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Die Trennlinien sind in der *Nördlichen Landung* vorhanden, jedoch unschärfer gezeichnet. In Bezug auf die Kategorien Eigenes und Fremdes zeichnet der Protagonist eine Trennlinie, die durch den deutschsprachigen Raum gezogen wird:

Deutschland vom Belt bis an die Weißwurstlinie ist Durchgangsland, Bayern wie Österreich schon Ausland. Das macht die Sprache - - man muß mit oderneißestlich geneigten Ohren nur ihn zuhören, was bei Gott nicht jedem gegeben. Zumal er drauf eingespielt und versessen, norddeutsche Intonation Tongebung Klangfarbe von sich zu weisen und südlicher, dabei österreichi-

<sup>368</sup> NL, S. 17

<sup>369</sup> Ebd. S. 18

<sup>370</sup> Wierlacher/Albrecht 2008, S. 280

<sup>371</sup> Ebd. S. 284

<sup>372</sup> Ebd. (Herv. getilgt)

scher vor bayerischer Sprachmelodie zu frönen. Kein waschechter Landsmann aber, dem sein nordöstlicher Einschlag sich nicht verriete.<sup>373</sup>

Der deutschsprachige Raum wird nach Sprachvarianten eingeteilt. Unter dieser Teilung verbirgt sich das Gefühl in diesem Raum nirgendwo zugehörig zu sein. Der grob eingeteilte norddeutsche Raum erweist sich als „Durchgangsland“. Der süddeutsche Raum wird als „Ausland“ postuliert, da die dort gesprochene Variante des Deutschen, der der Erzähler „frönt“ nur aufgesetzt ist. Der „oderneißöstlich“ gesprochene „nordöstlicher Einschlag“ des Hauptprotagonisten wurde in einem nicht mehr zugehörigen Landstrich gesprochen. Zugleich wird in der Textpartikel „Deutschland vom Belt bis an die Weißwurstlinie ist Durchgangsland, Bayern wie Österreich schon Ausland“ auf die erste Strophe des Deutschlandliedes ironisch angespielt, wo es heißt *von der Etsch bis an den Belt*. Bayern und Österreich werden als „Ausland“ bezeichnet, was als parodistische Umkehrung der großdeutschen Phantasmagorien aufgefasst werden kann. Vordergründig wird Heimat im Kontext und im Zusammenhang mit Sprache gesetzt. Der Verlust der ursprünglichen Heimat, dessen Ursachen ironisch zum Ausdruck gebracht werden, führen zu dem Schluss, dass der Hauptprotagonist *einen* fremden mit einem *anderen* fremden Raum eingetauscht hat, sodass eine stringente Dichotomie zwischen den beiden geografischen Räumen Finnland und Bundesrepublik Deutschland nicht stattfinden kann.

Die zunehmende Emanzipation vom Vater wird offenkundig, da der Sohn keinen Wert auf die Meinung des Vaters legt:

Die Eltern, führen sich vor Augen, daß er ihre Erwartungen schon enttäuscht? Sie schlucken an etwas, woran er nicht mehr zu schlucken, dem querpfeifend er sich entzogen hat. Die Rückversicherung kraft Staatsexamen für den ihm im Niedersächsischen auf Jahre sicheren Lehramtsweg ist unverbrüchlich in den Wind geschrieben, verweht am Weg ins Offene, welcher dem Vater in Phantasien des Scheiterns, warnmalen abgelichteter Eigenerfahrung sich offenbart.<sup>374</sup>

Die zunehmende Emanzipation vom Vater birgt Bitterkeit und Resignation:

P. verlangte dem Vater insgeheim nichts mehr ab, hatte seinen Frieden mit ihm gemacht, ihn ins Register der unveränderlich lebenden Toten eingetragen. Sich, wie er es verstand, sich grausam dazu überredet. Der Vater, wie er lebte, lebte seine undurchdringliche, sich selber zugedichtete Legende. Daran war nichts zu rütteln, weder in Haß noch in Liebe.<sup>375</sup>

Die räumliche Distanz spiegelt sich verstärkt in der geistigen Ebene wider. Der Vater lebt in seiner hermetischen und von einem Lügengerüst umschlossenen Welt, zu der der Sohn keinen Zugang mehr finden kann und auch nicht will. Es vollzieht sich nicht nur eine emanzipatori-

<sup>373</sup> NL, S. 19f.

<sup>374</sup> Ebd. S. 19

<sup>375</sup> Ebd. S. 23

sche Entwicklung, sondern ein Entfremdungsprozess. Die Entfremdung wird in der folgenden Episode der *Nördlichen Landung* deutlich.

Das Erzählmuster nimmt den Charakter eines Reiseromans an.<sup>376</sup> Das Erzähltempo wird gesteigert und die einzelnen Stationen der Reise werden als kurze Episode erzählt. In diesen Textabschnitten können die meisten intertextuellen Bezüge ausgemacht werden. Es wird auf Motive der *Fluchtfährte* Bezug genommen, was die Autotextualität des Werkes exponiert. Motive der *Fluchtfährte* sind Orte und Ereignisse, die in der *Nördlichen Landung* wieder aufgenommen und z. T. aus neuer Perspektive erzählt werden.

Die erste Etappe der Hochzeitreise führt nach Salzburg. Dort ist ein Treffen mit den Eltern geplant. Salzburg wird vom Erzähler im Zusammenhang mit der Vertreibung wahrgenommen:

Salzburg irrlichterte wie es noch immer geirrlichtert hatte, jetzt aber dazu angetan, Vertreibung an Vertreibung erinnern zu lassen insgeheim.<sup>377</sup>

Der Erzähler bringt die Geschichte der Salzburger Emigranten zur Sprache, die ihre Salzburger Heimat im 18. Jahrhundert vorwiegend aus religiösen Gründen verlassen mussten und in Ostpreußen Asyl gefunden hatten.<sup>378</sup>

... Salzburg, woher sie ausgezogen, die in pestilenzentvölkerte Wildnis, ins östliche Hinterland der preußischen Krönungsstadt Königsberg gerufenen Exulanten [...].<sup>379</sup>

Den intertextuellen Bezug bildet die einmontierte erste Strophe des Auswandererliedes *Ich bin ein armer Exulant*<sup>380</sup> des protestantischen Glaubenskämpfers Joseph Schaitberger.<sup>381</sup> Es wird auf einen wichtigen Aspekt der ostpreußischen Geschichte rekurriert:

Salzburg irrlichterte dazwischen. Irrlichterte wie es noch immer geirrlichtert hatte, jetzt aber dazu angetan, Vertreibung an Vertreibung erinnern zu lassen insgeheim. Riskant, die Sprache drauf zu bringen. – Im zweiten Fall, wie fällt der Schatten, auf wessen, auf des andern, kaukasi-

<sup>376</sup> Vgl. Thabet 2002, S. 22f.

<sup>377</sup> NL, S. 20

<sup>378</sup> Für die Vertreibung wurden vordergründig religiöse Gründe aufgeführt, aber wie George Turner ausführt [...] ging dem Erzbischof offenbar nicht in erster Linie darum, seine Untertanen als Evangelische zu bezeichnen, sondern als sektiererische Rebellen hinzustellen. Nicht wegen ihrer Religion, sondern wegen Rebellion und Störung des allgemeinen Friedens sowie Empörung gegen den rechtmäßigen Landesfürsten seien sie auszuweisen. (Turner 2010, S. 17)

<sup>379</sup> NL, S. 20; Am 2. 2. 1732 hatte der König von Preußen, Friedrich Wilhelm I., erklärt, die evangelischen Salzburger in seinem Land aufnehmen zu wollen. Die Gegend östlich von Gumbinnen war durch Pest stark entvölkert, sodass neben humanitären Gründen und der Idee der Toleranz gegenüber allen Religionen die Anwerbung von Arbeitskräften eine Rolle spielte. (Turner 2010, S. 18). Zu diesen Emigranten kamen noch 900 Dürrenberger und im Jahr 1733 noch einige Gasteiner Emigranten hinzu. (Vgl. Turner 2010 S. 17, Verweis Nr. 3.)

<sup>380</sup> Vgl. NL, S. 20

<sup>381</sup> Joseph Schaitberger wurde 1686 als Ketzer aus Salzburg verwiesen. Er kam nach Nürnberg, wo er die evangelischen Sendbriefe an seine Glaubensbrüder im Defreggetal richtete. Schaitberger galt fortan als geistiger Führer der protestantischen Bevölkerung im Salzburger Land. Erzbischof Firmian nötigte 14 179 Salzburger Protestanten ihre Heimat zu verlassen. (Vgl. Turner 2010, S. 17)

schen, oder einen einzigen Fürsten Haupt der Finsternis, dem zwölfjahrelang sie Gefolgschaft geleistet? –<sup>382</sup>

Das Substantiv *Irrlicht* und das abgeleitete Verb *irrlichtern* markieren weitere intertextuelle Bezüge. Früher glaubte man, dass in sumpfigen Geländen oder Mooren die Irrlichter, die man für Seelen unselig Verstorbener hielt, einsame Wanderer vom richtigen Weg fortlockten und in die Irre leiteten, sodass sie im Moor versanken.<sup>383</sup> Das Irrlicht wird als Metapher für das Abkommen vom rechten Weg eingesetzt. Der Nationalsozialismus war der Irrweg, somit können beide Vertreibungen nicht miteinander verglichen werden. Die Bezeichnungen *kaukasischer* und *Fürst der Finsternis* spielen auf den Kaukasier Stalin und Hitler, *den Fürsten der Finsternis* an. Für den Erzähler ist es „riskant die Sprache darauf zu bringen“, denn der Vater zieht relativierende Vergleiche.

Die gemeinsame Fahrt nach Wien lässt den topografischen Raum nicht als dessen Beschreibung, sondern als Resonanzboden der Erinnerung erscheinen. Die Wien-Episode wird mit dem Wirken des Vaters während des Krieges wahrgenommen:

Er war einige Tage in Wien gewesen während des Krieges – aus welchem Anlass? Wohl nicht allein, um dort auszuspannen, wie er meinte. P. hegte einen Verdacht, der sich schwerlich in Worte fassen lässt.<sup>384</sup>

Es ist das beharrliche Schweigen des Vaters, das den Aufenthalt in Wien begleitet:

Er gab nichts preis, wohin überhaupt in Wien, wo seinerzeit der zum Gauleiter aufgestiegene Baldur von Schirach das Zepter geführt, der dem Labiau-er Schulmeister/Jugendpfleger im Wechsel zur Gebietsjugendführung Ostland das Fanal des neuen Reiches gesetzt 33. Wie viel Bilder von damals schoben dem Vater sich ein? Österreich / Ostmark Ostpreußen / Ostland, belehrte die großdeutsche Reichsordnung. Was lebte auf? Und was lähmte? Er entzog sich, blieb angeblich gern allein [...].<sup>385</sup>

Das Schweigen betrifft das Wirken des Vaters während des Krieges. Der schwerwiegende Verdacht ist, dass der Vater an den vom Gauleiter von Schirach veranlassten Deportationen der Wiener Juden beteiligt sein konnte und es wird deutlich, dass in Wien dem Vater das Scheitern des Großdeutschen Reiches schmerzlich bewusst wird.

Wien wird nicht in seiner topografischen und architektonischen Substanz erfasst, sondern als Platzhalter für weitere emotionale und ideologische Entfremdung zwischen Vater und Sohn. Die intertextuellen Anspielungen deuten v. a. auf die Vergangenheit des Vaters hin.

Der Wien-Episode folgt ein kurzes Venedig-Intermezzo:

Tag drauf sind Ulla und er schon in Venedig am Canal Grande. Ein Traum? Venedig, Beherrscherin der Meere: Bezwingerin Konstantinopels – hoch über den Köpfen die nach dem Raubdem Rachekreuzzug des blinden Dogen S. Marco aufgepflanzte Quadriga stürmt, [...]. Quadri-

<sup>382</sup> NL, S. 20

<sup>383</sup> Vgl. Bandini 1996, S. 128f.

<sup>384</sup> NL, S. 21

<sup>385</sup> Ebd. S. 22



ga? Kein Rosselenker ragt auf hinterm Vierergespann, Schmelztiegelbeute am Goldenen Horn  
A. Domini 1204, verschüttgegangen in der einst schönsten Stadt der Welt, mit der Zerstörung  
und Massaker geangelteten Resten Venezia sich schmückt, morbide prunkt.<sup>386</sup>

Der Erzähler interessiert sich für den geschichtlichen Kontext, der durch die Nennung des Toponyms *Goldenes Horn* und dem Jahresdatum 1204 markiert wird. Es wird auf den Vierten Kreuzzug angespielt, der zwischen 1202 bis 1204 unter der Beteiligung der Republik Venedig vonstatten ging. Infolgedessen wurde Konstantinopel geplündert und die sich abzeichnende Spaltung vom griechischen Osten und dem lateinischen Westen verstärkt. Die Schwächung von Byzanz, das Europa als *Bollwerk* vor der Expansion der Muslime über 500 Jahre lang schützte, hatte zur Folge, dass die Osmanen Konstantinopel im 15. Jahrhundert erobern konnten.<sup>387</sup> Der Raum wird als Resonanzboden für historische Ereignisse evoziert. Venedig wird nicht als idealisierter Raum dargestellt. Die äußere Pracht Venedigs wird ad absurdum geführt. Womit sich Venedig schmückt ist bloß *morbider Prunk*. Der Raum wird als Palimpsest aufgefasst, denn „was aus dem Dunkel tritt in unteren Zeitlagen“ ist der „Goldgrund Byzanz.“<sup>388</sup> An dieser Stelle

erschaffen literarische Texte Raum [...] in mehrfachem Sinne, nicht nur in der Welt der Imagination, sondern in ganz realen und greifbaren Machtzusammenhängen von Raumpolitik und territorialen Interessen.<sup>389</sup>

Die Ravenna-Episode wird mit einem leicht abgewandelten Zitat aus der *Göttlichen Komödie* eingeleitet: „Von Stamm zu Stamm ein Raunen sich erhebt / Im Pinienhaine bei Ravennas Küste / wenn losgebunden der Südwind regt...“<sup>390</sup> Anders als in der *Fluchtfährte* erfüllt die *Commedia* nicht die Rolle einer Folie auf der sich ein vordergründiges Geschehen abspielt und sie wird nicht paraphrasiert. Das Zitat schließt einen Kreis: In der *Fluchtfährte* besuchte der Erzähler Florenz, Dantes Geburtsort. Ravenna war nicht nur der Ort seines Exils, sondern auch sein Sterbeort. Im weiteren Verlauf wird nicht mehr auf Dante rekuriert. Von Bedeutung erscheinen Ravennas Sehenswürdigkeiten, die als Erinnerungsorte einer wechselvollen Geschichte fungieren:

Zeitpuzzle – Fremdeneffekt der Mosaiken in S. Vitale, S. Apollinare in Classe, im Grabmal della Galla Placida, Flüchtigkeit der Ziele –. Den Blicken nach, Augenblicken an Bildern von einst und damals –, wie am Gartengottesbild im Apsisgewölbe von S. Apollinare in Classe der unterm Kreuz ihres Hirten aufeinandergerihten Herde folgend ...<sup>391</sup>

<sup>386</sup> NL, S. 24

<sup>387</sup> Vgl. von Pairis 1956

<sup>388</sup> NL, S. 24

<sup>389</sup> Rupp 2009, S. 186

<sup>390</sup> NL, S. 24 Dieses Zitat stammt aus Stefan Georges Übertragung: *So wie von stamm zu stamm ein raunen steige / Im pinienhaine bei Ravenna küste / Wenn losgebunden sich der südwind zeige...* Vgl. George 1932, S. 121. Fegefeuer XXVII. Gesang.

<sup>391</sup> NL, S. 24f.

Die berühmten Kirchen werden als *Zeitpuzzle* wahrgenommen. Die Mosaiken bewirken einen *Fremdeneffekt*. Diese Signalwörter deuten darauf, dass der evozierte Raum als Assoziationsstimulus inszeniert wird. Er wird durch die Adverbien *einst* und *damals* markiert. Weitere Markierung sind die Namen der Orte und die Markierungslexeme *Zeitpuzzele* und *Fremdefekt*, die auf geschichtliche Ereignisse hinweisen. Die Mischung aus byzantinischen und westlichen Einflüssen in der Architektur verweist auf zwei rivalisierende Kulturen. Der in der Evokation des Raumes angedeutete Konflikt zwischen dem Hömertum der Ostgoten und der Orthodoxie der Römer im Osten und Westen weckt das Interesse des Protagonisten. In der Textpassage wird der Kampf der Kulturen angedeutet,<sup>392</sup> der implizit Parallelen zu den Konflikten in Ostpreußen aufweist.

Das Erzähltempo wird in der nachfolgenden Episode gesteigert. Die besuchten Orte werden nur kurz erwähnt. Diese Orte bereiste der Erzähler bereits als Student. Eine geradezu schicksalhafte Beziehung entwickelt der Erzähler zu Florenz:

[...] Florenz zuletzt, sieben so verschiedene Quartiere; ihre verspätete Hochzeitsreise, wie sie den Eltern – halb aus Jux halb im Ernst – meinten erklären zu müssen, wurde, so schiens ihnen nachträglich –, ausgeläutet ohrenbetäubend schwindelerregend herab von Giotto's Campanile in Florenz. Der Nachhall wie auch immer zu nehmen, etwas, ein Namenloses das sie begleitet, abgeblieben unterwegs – abgeschieden [...].<sup>393</sup>

Florenz wird zu Schicksalsmacht. Auf der Rückreise erleidet Ulla eine Fehlgeburt. Der Krankenhausraum und die Gefühlslage des Protagonisten werden in einer Dunkel-Metaphorik evoziert. Die Krankenhauskorridore werden als „dämmrig“<sup>394</sup> beschrieben. Die Trauer über den Verlust des Kindes wird als „eingeschwärzt[er], leergeräumt[er] Augenblick“<sup>395</sup> charakterisiert. Die Intertextualität beschränkt sich auf die Nennung der Lektüre, die der Protagonist liest. Explizit wird Felix Hartlaubs Buch *Im Sperrkreis. Aufzeichnungen aus dem Zweiten Weltkrieg* erwähnt.<sup>396</sup> Hartlaubs Aufzeichnungen sind Schilderungen aus dem NS- Machtzentrum, die als entlarvendes Porträt einer Generation von Tätern und Mitläufern lesbar ist.<sup>397</sup> Die Lektüre dieses Buches deutet auf die fortdauernde Auseinandersetzung des Erzählers mit der NS-Zeit.

Die Hochzeitsreise-Episode endet mit dem einleitenden Motiv:

Wie bei P.s Landung vor einem Jahr Ende Juni stand GM, Ullas deutscher Onkel, zum finnischen Willkommen: Tervetuloa Suomeen! Am Olympiakai.<sup>398</sup>

<sup>392</sup> Vgl. hierzu z. B. Sörries 1983

<sup>393</sup> NL, S. 26f.

<sup>394</sup> Ebd. S. 27

<sup>395</sup> Ebd.

<sup>396</sup> Vgl. ebd.

<sup>397</sup> Vgl. Marose 2005, S. 170f.

<sup>398</sup> NL, S. 28

Die Handlung schließt sich wie ein Kreis. Die Rückkehr nach Finnland scheint vorläufig zu sein. Der Protagonist schließt eine Rückkehr nach Deutschland nicht aus: „nein, kein Grund für ihn, sage ich mir, kein explorabler für endgültige Abkehr vom Land mit Kennzeichen D.“<sup>399</sup>

Die Bundesrepublik wird für den Protagonisten ambivalent empfunden. Deutschland wird immer noch als ein Ort für die Rückkehr aus wirtschaftlichen Gründen in Erwägung gezogen. Mit Deutschland ist die fatale Erinnerung an die NS-Zeit verknüpft und die Nähe zum Vater. Im zweiten Kapitel tritt das Finnland-Motiv deutlich zurück. Der Protagonist ist in dem hyperboreischen Land noch nicht heimisch geworden. Die Fremdheit wird durch die Perzeption des Raumes evoziert:

Viermal pro Stunde plant die Sägemehlraupe die Halde am Weg, notiert P. Es ist Juni Juli, hält er fest und: Auch nachts zwischen zwölf und eins narrt der Kuckuck in dieser Gegend.<sup>400</sup>

Das Verstörende für den Protagonisten ist die in den Sommermonaten fortdauernde Helligkeit, die er aus Deutschland nicht gewohnt ist. Der Protagonist erlebt doppelte Entfremdung. Er fühlt sich weder in Finnland noch in Deutschland heimisch. Den Ausschlag für den Verbleib in Finnland gibt Ullas erneute Schwangerschaft:

Der Sommer soll nicht so ausgehen wie der Sommer im Vorjahr, sagen sie sich. So fährt Ulla nicht mit nach D-land, das auch keine Adresse sein kann fürs Neuerwartete.<sup>401</sup>

Die fatalen Nachwirkungen der NS-Zeit spürt der Protagonist auch auf neutralem Boden:

Der Flug – ein allerletztes Mal mit Studentenermäßigung nach Kopenhagen, Wartezeit zwischen Tivoli und Abstieg zu den Bahngleisen: – Ullachen ... es ist Niemandsland wo ich sitz, aber denkend an meiner Landsleute Überfall vor zwanzig Jahren vermied ich hier deutsch zu sprechen.<sup>402</sup>

Die zahlreichen Reisen nach Deutschland, die im Zusammenhang mit der beruflichen Entwicklung als Übersetzer und Dichter unternommen werden, rufen Erinnerungen an die Flucht hervor:

Dann sitzt P. auf der Fähre von Rødby nach Puttgarden bei ruhiger See den Belt querend in Richtung Erinnerung an die entgegengesetzte Beltannäherung vor fünfzehn Jahren unter britischen Tieffligersalven statt der Rangiergeräusche bei Ablegen und Landung.<sup>403</sup>

Dieser Textabschnitt rekurriert auf den Abschnitt indem die Flucht mit dem Zug von Danzig nach Plön erzählt wird.<sup>404</sup> Der Rekurs macht deutlich, wie stark die Erinnerung an die Flucht noch präsent ist. Das auslösende Moment wird durch akustische Faktoren bewirkt. In

---

<sup>399</sup> NL, S. 28

<sup>400</sup> Ebd. S. 34

<sup>401</sup> NL, S. 35

<sup>402</sup> Ebd.

<sup>403</sup> Ebd.

<sup>404</sup> Vgl. FLU, S. 92ff.

Deutschland trifft der Protagonist seinen Vater. Das Treffen führt zum „Aufleben von Vergangenem.“<sup>405</sup> Ebenso „[die] Frühjahrsmeldung aus dem Vertriebenenministerium“ über die „in Vaters Worten –: abstrusen Anschuldigungen Ostberlins“<sup>406</sup> in Bezug auf den damaligen Bundesminister für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte Theodor Oberländer.<sup>407</sup> Oberländer steht für die personelle Kontinuität der Eliten im NS-Staat und der Bundesrepublik und wird direkt mit dem Vater in Verbindung gebracht:

Oberländer hätte ihm [dem Vater, Anm. d. Verf.] zu größeren aufgaben wiederhelfen sollen, ähnlich der damals an seiner Seite im BDO der dreißiger Jahre, dem nationalpolitisch aktiven Bund Deutscher Osten. Mit dem nicht mehr zu verhindernden Bonner Sturz der erträumte Böhner Aufschwung: Passé! Wie ernst es ihm letztendlich damit gewesen – kopflos flatternde Frage.<sup>408</sup>

Die Nähe zu den alten Seilschaften verhilft dem Vater nicht zum erhofften gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aufstieg. Die Figur des Vaters birgt trotz der Nähe zur NS-Ideologie, eine gewisse Tragik. Er gehört zu den Verlierern in der Bundesrepublik der Adenauer-Ära.

Während des Besuches in Böhne vollzieht der Erzähler eine symbolische Handlung: er verbrennt seine Sachen aus der Schul- und Studienzeit:

P. bleibt eine Woche der vier für seine Rundreise gedachten, nimmt sichtbar langen Abschied von Böhne, um nichts zurückzulassen im Haus, was an die Jahre darin, an Schul- und Unizeit noch hätte erinnern können. Wo an Zwetschgen- und Apfelbäumen ausgeästet, sich jedes Jahr Reisig zum Verbrennen ansammelt, geht, was so abgetan, sorgsam nachdenklich geschürt in Flammen auf.<sup>409</sup>

Symbolisch wird mit allem abgeschlossen, was mit dem „westlich[en] Restdeutschland“<sup>410</sup> zu tun hatte. Damit wird eine „mögliche Heimkehr“ definitiv „kein Thema“<sup>411</sup> mehr.

Der Hauptgrund der Reise nach Deutschland ist die Einladung zum Internationalen Festspiel-treffen in Bayreuth.<sup>412</sup> Bayreuth weckt Unbehagen: „Ausgerechnet Bayreuth, müsst ich schon sagen.“<sup>413</sup> Die Verstrickungen der Familie Wagner während der NS-Zeit werden nur am Rande erwähnt. Der Erzähler bekennt seine Aversion zu Wagners Musik ganz offen: „Wagneria-ner und dazu Bayreuthpilger zu werden, war mir, was bis heute anhält, nicht gegeben.“<sup>414</sup>

---

<sup>405</sup> NL, S. 36

<sup>406</sup> Ebd.

<sup>407</sup> Oberländer wurde von einem DDR-Gericht 1960 in einem politisch motivierten Prozess wegen „fortgesetzt begangenen Mord und Anstiftung zum Mord“ in Abwesenheit zum lebenslangen Zuchthaus verurteilt. In diesem Prozess wollten die DDR-Machthaber „die Wesensgleichheit des Bonner Systems mit dem Hitlerfaschismus beweisen.“ Vgl. Wiegreffe 2000

<sup>408</sup> NL, S. 36

<sup>409</sup> Ebd.

<sup>410</sup> Ebd. S. 37

<sup>411</sup> Ebd.

<sup>412</sup> Vgl. ebd. S. 29

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Ebd. S. 37

Trotz seiner Aversion möchte er keine einfache Gleichung aufstellen, wonach Wagners Musik sofort mit Hitler in Verbindung gesetzt wird, denn

[d]er blinden Flucht aus dem Festspielhaus war nachzugehen, durch Befragung anderer Parsifal-Inszenierungen nach der von Wieland Wagner. Inszenierungen, die durchzustehn P. sich auferlegt, wenn auch nicht am Bühnenweihespielort Bayreuth.<sup>415</sup>

Die Auseinandersetzung mit Wagner wird in der folgenden Textpassage formuliert:

Aus Parsifal baue ich mir meine Religion, soll der Wagnerianer Adolf Hitler verkündet haben. Sein fatales Echo auf den Parsifal-Chorausklang Höchsten heiles Wunder / Erlösung dem Erlöser! Erlösung wie vom Meister selber gedacht als Reinigung ... aller alexandrinisch – jüdisch – römisch despotischen Veranstaltung der modernen Welt durch ihre Vernichtung – Reinigung vom Ahasver, dem Ewigen Juden unvordenklich lastenden Fluch: Der den Gekreuzigten einst verlachenden Kundry Untergang.<sup>416</sup>

Hitler nahm ab 1934 per Verfügung persönlich auf die Bayreuther Parsifal-Inszenierung Einfluss. Die als intertextueller Referenzpunkt aus dem Schlusschorus zitierte Stelle deutet auf Hitlers Umdeutung des *Parsifals* von Wagners „Mitleidsästhetik des Christentums“<sup>417</sup> zur nationalsozialistischen Ideologie folgender Inszenierung hin.

Im Vordergrund des Deutschlandbesuches steht das berufliche Fortkommen als Übersetzer und Dichter, sodass der Aspekt des problematischen Raumes allmählich zurücktritt. Verunsicherung und eine gewisse Ambivalenz bleiben bestehen. Nach der Rückkehr nach Finnland wird die entscheidende Frage gestellt: „Um ihre und seine Zukunft befragt, gibt er zu verstehen, es sei als sehe er Land Unland ... Land.“<sup>418</sup> Was jedoch *Land* oder *Unland* für den Erzähler bedeutet, bleibt in der *Nördlichen Landung* offen.

Das Motiv der Heimatlosigkeit und der vergeblichen Heimatsuche, die leitmotivisch in der *Fluchtfährte* virulent ist, wird in der *Nördlichen Landung* fortgesetzt.

### 3.5 Der Exulant

*Der Exulant* ist ein Radiodialog in drei Sequenzen und ist als „rein dialogisch-szenischer Text“<sup>419</sup> konzipiert. Es erscheinen drei Ich-sagende Sprecher und es wird zwischen dem *Jetzt* des Haupterzählers Enulat und seinem nicht näher definierten *Damals* unterschieden. Die gegenwärtige Position des Hauptsprechers lässt sich gut erschließen. Der ca. 30-jährige Enulat unterhält sich mit seinem Kollegen Freihoff über die gemeinsamen Erfahrungen als Lehrkräf-

---

<sup>415</sup> NL, S. 38

<sup>416</sup> Ebd.

<sup>417</sup> Schumann 1983, S. 179

<sup>418</sup> NL, S. 42

<sup>419</sup> Hannes 1990, S. 45

te an einem Sprachinstitut.<sup>420</sup> *Der Exulant* beinhaltet Motive, die sowohl in der *Fluchtfährte* als auch in der *Nördlichen Landung* zu finden sind. Diese Motive werden im Erinnerungsmodus und z. T. als eidetische Traumsequenzen wiedergegeben.

Auf den Titel des Hörspiels wird im einleitenden Text eingegangen:

Exulant bedeutet laut Duden-Fremdwörterbuch: ‚Verbannter, Vertriebener; insbesondere Bezeichnung, der um ihres Glaubens Willen vertriebenen Böhmen und Salzburger.‘ Warum das Fremdwort? Einmal, weil es als Zitat im Gespräch genannt wird, Enulat, der Hauptsprecher, sagt: ‚Ich bin ein armer Exulant‘. Aber auch, weil das Fremdwort mehrdeutig erscheint und als Fremd-Wort das Befremdende anzeigt, das der Dialog selbst ausdrückt.<sup>421</sup>

In Bezug auf die *Nördliche Landung* wird eine intertextuelle Implikation deutlich. Der Hauptsprecher bezeichnet sich selbst als Exulanten:

F: Du redest böhmisch –. Bist aber ...

E: ... so einer nur „... armer Exulant. Also tu’ ich mich schreiben, man tut mich aus ...“<sup>422</sup>

Die intertextuelle Referenz bezieht sich auf Joseph Schaitbergers Auswandererlied *Ich bin ein armer Exulant*, der in den Text einmontiert wird. Die Bezeichnung *Exulant* wird durch den Gleichklang der Buchstaben E-U-A mit dem Namen Enulat in direkte Beziehung gesetzt.<sup>423</sup>

Auf Enulats Herkunft werden weitere Hinweise gegeben:

[...] Mein Vater hat dem Lehrer von Kremitten jeden Morgen, wenn er ihn mit seiner Lämmerherde bei der Schule traf, gesagt: Scholmeister, verkujenier mir minem Jung nich!<sup>424</sup>

Es wird die ostpreußische Ortschaft Kremitten genannt, wo Enulat zur Schule ging, und einige Wörter werden im ostpreußischen Dialekt wiedergegeben. Dadurch wird auf die Herkunft des Hauptsprechers hingewiesen. In Bezug auf die Herkunft und die frühere Denkweise des Hauptsprechers werden weitere Andeutungen gemacht. Diese Textpassagen haben einen betont fragmentarischen Charakter. Es wird nicht eindeutig zwischen dem real Erlebten und den Traumsequenzen unterschieden. Auch die Perzeption des Raumes wird nicht eindeutig als Wirklichkeit oder Traum differenzierbar. Eine traumartige und zugleich absurd wirkende Szene spielt sich in Enulats Gedächtnis ab:

E: Meine einzige Jacke. Ich bin doch kein Pferdezüchter wie ... mit Privatfrack und Smoking; und kein Direktor einer Liftfabrik. Aber auch kein Gomulka

F: Was?

E: Der Diplomaten an die Nase fassen darf: freundschaftlich, und ungestraft. Nicht wie ich.

F: Das hast du getan?

<sup>420</sup> Es handelt sich wahrscheinlich um ein Goethe-Institut. Im Text gibt es keine direkten Hinweise auf das Institut. Wird von einer autobiografischen Grundierung des Dialogs ausgegangen, so kann auf das Goethe-Institut in Radolfzell geschlossen werden. In seinem Essay *Rundfunk im Hörspiegel*, deutet Hein seine missglückte Tätigkeit als Sprachlehrer an, und spricht vom „Radolfzeller Debakel.“ (Hein 2006b, S. 6) Vgl. hierzu auch Kelletat 2012, S. 57

<sup>421</sup> EXU, S. 7

<sup>422</sup> Ebd. S. 12

<sup>423</sup> Vgl. Kelletat 2012, S. 57

<sup>424</sup> EXU, S. 12

E: Auf einem diplomatischen Empfang in Warschau. Träumerisch, nur so – in meinem Traum.  
 F: Deinem Pferdezüchter ...  
 E: Ja, nicht Gomulka.<sup>425</sup>

Realität und Traum überlagern sich auf geradezu groteske Art. Der Haupterzähler fasst aus einem nicht genannten Grund einem Pferdezüchter an die Nase. Diese Szene leitet direkt zur nächsten Textsequenz über, die mit der vorherigen Szene in keinem Zusammenhang zu stehen scheint. Es wird ein Überfall im Riesengebirge erwähnt: „Wir sind schon im Riesengebirge. Der Überfall war dort.“<sup>426</sup> Der Schauplatzwechsel geschieht unvermittelt und mutet wie eine Traumsequenz an. Die topografische Örtlichkeit *Riesengebirge* wird im Zusammenhang mit der Vergangenheit des Hauptsprechers gebracht:

E: [...] da lag mein Geschichtslehrer mit einem gebrochenen Bein. Der mir später durchs Examen geholfen hat. Wir hatten herrliche Tage. Auf der Friesbaude haben wir Buchteln und Stippmilch gegessen. Herrliche Abfahrten. Kennst du die „Bilder aus dem böhmischen Landleben“? Ich frag im Ernst.  
 F: Im Ernst.  
 E: Du rührst mich. **Ja, ich wollte Oberförster im Baltikum werden damals**, wie Frau Němcová Großmutter Enkel im tschechischen Schlesien. Ich träumte davon.<sup>427</sup>

Es werden weitere Andeutungen evident, die mit den vorangegangenen Textabschnitten zu einer Isotopiekette ausgebaut werden können:

*Riesengebirge – Hirschberg – Geschichtslehrer – „Bilder aus dem böhmischen Landleben“ – Božena Němcová – Großmutter Enkel – Oberförster.*

Der Handlungsort der Erinnerung ist Hirschberg im Riesengebirge, im vormals deutschen Niederschlesien. Zum einen werden die topografischen Orte als Enulats persönliche Erinnerung erwähnt, zum anderen kann von einer impliziten Anspielung auf das damals brisante Thema der Oder-Neiße-Grenze ausgegangen werden. Von größerer Bedeutung ist die persönliche Erinnerung des Hauptsprechers. Das Riesengebirge-Motiv, was als autotextuelle Stelle zu werten ist:

Über den Quellbach der Elbe öffnet weiterundweiter zur Schneekoppe hin sich der Blick. In der Frisbaude erwarten uns Buchteln und Stippmilch.<sup>428</sup>

Die Erwähnung des Geschichtslehrers ist insofern von Bedeutung, als dass es sich wiederum um ein Motiv aus der *Fluchtfährte* handelt: „Im Hirschfeld angegliederten Warmbrunn lag vom uns vorausgegangenen Schikurs her mit gebrochenen Arm unser Geschichtserzieher Körner im Krankenhaus.“<sup>429</sup> In *Der Exulant* wird die Szene deutlicher erzählt:

---

<sup>425</sup> EXU, S. 9  
<sup>426</sup> Ebd.  
<sup>427</sup> EXU, S. 10 (Herv. d. Verf.)  
<sup>428</sup> FLU, S. 83  
<sup>429</sup> Ebd. S. 82

Ach der Wuz –. Wir hatten einen Deutsch- und Musiklehrer auf unserer Penne, den wir Wuz nannten. Wir haben ihm eine schön gemalte Wuz-Visitenkarte an die Tür geklebt. Das war in dem Naziinternat [...].<sup>430</sup>

Enulat erzählt an dieser Stelle offen über seine Vergangenheit als Schüler eines „Nazi-Internats“. Es wird deutlich, dass Hein Motive verwendet, die später in der *Fluchtfährte* genauer erzählt werden. Im Radiodialog haben sie noch einen bruchstückhaften Charakter. Die Erinnerungsräume des Hauptsprechers überlagern sich und werden nicht chronologisch erzählt.

In den folgenden Gliedern der Isotopiekette wird auf tschechische Literatur rekurriert. In erster Linie wird auf Božena Němcová bekannteste Erzählung *Großmutter. Bilder aus dem böhmischen Landleben* Bezug genommen. Němcová's Werk „[...]“ gehört zum klassischen Kanon tschechischer Literatur [...].<sup>431</sup> und sie kann als eine der „entscheidenden Wegbereiter des Realismus“<sup>432</sup> bezeichnet werden.

Mit *Großmutter's Enkel* ist Jan gemeint, dessen Berufswunsch als Kind Jäger im Riesengebirge war.<sup>433</sup> Die intertextuelle Implikation erscheint zunächst belanglos. Erst Enulats Aussage „[...]“ Ja ich wollte Oberförster im Baltikum werden, damals, wie Frau Němcová's Enkel [...]“<sup>434</sup>, verdeutlicht die Nähe zu Motiven in der *Fluchtfährte*. In beiden Werken identifiziert sich der Hauptprotagonist mit einer Figur aus der Literatur. Von Bedeutung ist auch, dass Enulat in seiner Jugend Forstmeister im Baltikum werden wollte. Die Brisanz dieser Aussage wird im Vergleich mit *Fluchtfährte* signifikant:

Wenn ich Forstmeister werde in Litauen – die ganze Familie geht ins Baltikum gleich nach dem Sieg. [...] Püppe und Bübi sind ganz und gar dabei, zünftig mit jungendem Hund und jungender Katze, jungendem Pferd und jungender Kuh auf unseren Ostlandwerhof.<sup>435</sup>

Die Szene aus der *Fluchtfährte* weist intertextuelle Implikationen zu der biblischen Geschichte von der Arche Noah auf.<sup>436</sup> Der jugendliche Hauptprotagonist inszeniert sich als ein Ausgewählter, der im Baltikum zusammen mit seiner Familie sich als Retter des Deutschtums fühlt und für eine „großdeutsche Zukunft“ sorgen möchte. Im Hörspiel *Der Exulant* wird auf diese Erinnerung nur kryptisch hingedeutet. Das Verständnis dieser Szene wird ohne Kenntnis der *Fluchtfährte* nur schwer möglich sein.

<sup>430</sup> EXU, S. 14

<sup>430</sup> Haman 2006, S. 66 (Übers. d. Verf.) Original in tschechischer Sprache: [...] *jejíž dílo tvoří součást klasického kánonu našeho písemnictví* [...].

<sup>432</sup> Richter 1980, S. 349

<sup>433</sup> Vgl. Němcová 2005, bes. S. 236

<sup>434</sup> EXU, S. 10

<sup>435</sup> FLU, S. 51

<sup>436</sup> Vgl. 1. Mos 6,9-22



Eine weitere intertextuelle Implikation kann aus der Wortverbindung *Frau Němcová*<sup>437</sup> hergeleitet werden. Die Erwähnung der tschechischen Dichterin kann als intertextueller Hinweis auf ihr Buch *Großmutter* verstanden werden. Zugleich deutet diese Markierung auf den tschechischen Dichter František Halas (1901-1949) hin. Halas beschäftigte sich intensiv mit Němcová's Werk und 1939/40 schuf er den Gedichtzyklus *Naše Paní Božena Němcová* (dt. *Unsere Frau Božena Němcová*). Hein hielt sich in den 1960er Jahren mehrmals in der damaligen Tschechoslowakei auf, die u. a. mit ernsthaften Versuchen verbunden waren, Tschechisch zu erlernen. Sein literarisches Interesse galt den „fundamental modernen tschechischen Dichtern“<sup>438</sup>, zu denen auch Halas gehört. Bei näherer Betrachtung des Gedichtzyklus, wird eine implizite Dimension des Rekurses ersichtlich. Der Gedichtzyklus gilt in der einschlägigen Fachliteratur als „ein Text gegen nationale ‚Verzagtheit und Resignation.“<sup>439</sup> Die Sammlung

stellt die Dichterin als Abbild Marias dar. ‚Unsere Frau‘ (Naše Paní) ist daher im Sinne des katholischen ‚Unsere liebe Frau‘ zu verstehen. Die der Anrufung folgenden zwölf Gedichte umreißen in episodenhafter Reihung eine von Sorgen und Entbehrungen geprägte Biografie der Dichterin [...].<sup>440</sup>

Das von Unglück und Elend geprägte Leben der Dichter „wird [...] mit dem nationalen Notstand der Tschechoslowakei unter der deutschen Besatzungsmacht gleichgesetzt.“<sup>441</sup> Die intertextuellen Implikationen weisen zugleich auf den Zweiten Weltkrieg und auf das damalige tagespolitische Geschehen hin. Halas' Gedichtzyklus hatte 1969 an Aktualität nichts eingebüßt, wenn berücksichtigt wird, dass 1968 der Prager Frühling durch die Truppen des Warschauer Paktes niedergeschlagen wurde. In diesem Textabschnitt wird Heins intertextuelle Schreibstrategie deutlich. Die vielschichtig intertextuellen Implikationen, die Montage fremden Textmaterials sind auch in den späteren Phasen des Hein'schen Schaffens zu beobachten. Das Riesengebirge als erinnelter topografischer Raum fungiert als Resonanzboden für den interferierenden Erinnerungsraum des Hauptsprechers. Es werden Kindheitserinnerungen aufgerufen. Dies geschieht diffus, sodass „zur Entstehungszeit der beiden Dialoge [...] weniger deutlich sein dürfte [...], was über die Kindheit und Jugend des Protagonisten gesagt wird.“<sup>442</sup>

Die Erzählsituation zwischen Enulat und Dr. Lehmkuhl in der zweiten Dialogsequenz ändert sich insofern, als es dort hauptsächlich um das *Jetzt* des Hauptsprechers geht. Vorder-

---

<sup>437</sup> Vgl. EXU, S. 10

<sup>438</sup> Brousek 1981, S. 20

<sup>439</sup> Guski 1991, S. 252

<sup>440</sup> Ebd. S. 232f.

<sup>441</sup> Ebd. S. 233

<sup>442</sup> Kelleltat 2012, S. 58

gründig geht es um die „Verbannung aus dem Sprachinstitut des Dr. Lehmkuhl.“<sup>443</sup> In der Unterredung wirft er ihm seine vermeintlichen Verfehlungen als Deutschlehrer vor. Enulat wird als „Querulant“<sup>444</sup> und „Anarchist“<sup>445</sup> bezeichnet. Die Schlüsselszene macht die politische Brisanz des Dialogs deutlich:

E: Die Schwierigkeit ist die –, ja, - ich bin wirklich davon überzeugt, daß die Demokratie ihre Staatsbürger – schlicht gesagt – überfordert.

L: Sehen Sie, das ist es, daß Sie immer ein bisschen wie ein Anarchist reden. Sie haben zum Beispiel etwas gegen weiße Hemden; Sie haben doch gesagt, oder ist das nicht wahr, daß Sie keine weißen Hemden mehr anziehen, seitdem die Bundeswehr weiße Hemden trägt ...

E: Die trägt unsere Bundeswehr doch schon von Anfang an. Ich begreife nur nicht warum meine grauen Hemden nicht ebenso sauber sein sollen.

L: Das hat hier doch niemand behauptet, daß Ihre Hemden nicht sauber wären.

E: ich weiß nicht. Aber vielleicht sind sie nicht rein. Haben Sie meine Hemden mal in ihrer ganzen unverhüllten Länge gesehen?

L: Vielleicht müssen wir bald aufhören, mit diesem Gespräch.

E: Ich meine nur, der untere unsichtbare Teil könnte ja rot sein. Und bei den weißen Hemden braun.<sup>446</sup>

Der Institutsleiter erinnert in seinem Gebaren an die schweigende Vätergeneration. In dem absurd anmutenden Gespräch über Enulats graue Hemden offenbart sich die Mentalität und Denkweise in der Bundesrepublik der 1950er und 1960er Jahre und insbesondere die Verdrängung der braunen Vergangenheit. In diesem Textabschnitt wird die Redewendung *eine saubere / blütenweiße Weste haben* parodiert. Die noch vor kurzem überzeugten Nazis waren, wandelten sich zu Demokraten. Es wird ebenfalls auf die kontrovers diskutierte Gründung der Bundeswehr im Mai 1955 hingewiesen. Die vermeintlich sauberen, weißen Hemden der Bundeswehr könnten im unsichtbaren Teil braun sein. Es ist eine deutliche Anspielung auf die damals virulente Fortwirkung der Eliten aus der NS-Zeit in der jungen Bundesrepublik. Enulats Hemden sind am unteren Ende vielleicht rot, deswegen wird er verdächtigt mit dem Feind hinter dem Eisernen Vorhang zu sympathisieren. Diese Sequenz spiegelt auf eine absurd und grotesk anmutende Art die politische Stimmung in der Bundesrepublik wider.

Das Thema Vertreibung wird in den beiden ersten Dialogszenen implizit und kryptisch angerissen. In der ersten Dialogsequenz wird an einigen Stellen das Exulantenlied zitiert.<sup>447</sup>

In der dritten Dialogsequenz kehrt das Geschehen zum Gespräch zwischen Enulat und seinem Kollegen Freihoff zurück.<sup>448</sup> Es werden Motive der ersten Sequenz scheinbar ohne logische Zusammenhänge eingeflochten:

F: Wie meinst du –

---

<sup>443</sup> Kelletat 2012, S. 57

<sup>444</sup> Ebd.

<sup>445</sup> EXU, S. 17

<sup>446</sup> Ebd.

<sup>447</sup> Vgl. ebd. S. 11 und 12

<sup>448</sup> Vgl. ebd. S. 22

- E: Im Berg – mit einer vergoldeten Nase.  
 F: Jetzt dichtet du  
 E: Ach was!  
 F: Soviel ich weiß, hatte dein **Oberförster Rübezahl** – eine gewöhnliche Rübe.  
 E: Der mit der Keule –  
 F: Wer denn sonst?  
 E: Ich weiß nicht. Vielleicht gibt es auch ohne Keule.<sup>449</sup>

Die intertextuelle Referenz bezieht sich auf die bekannte Sage vom Berggeist des Riesengebirges, Rübezahl. Eine weitere intertextuelle Implikation bezieht sich auf Nĕmcovás Erzählung, deren Handlung im Riesengebirge spielt. Auf eine groteske Weise, wird auf Enulats Jugend angespielt (Oberförster Rübezahl). Weiter im Dialog kommt das Gespräch auf das estnische Volksmärchen *Der Bräutigam mit der goldenen Nase*:

- E: Ich erzähl dir ein Märchen.  
 F: Das Märchen von der goldenen Nase.  
 E: Du bist ein Genie!  
 F: Warum?  
 E: Ich erzähl dir *kein* Märchen. Du kennst das schon.  
 F: Nein, welches meinst du?  
 E: Das Märchen von einem Mann mit einer goldenen Nase.  
 F: Das gibt es tatsächlich?  
 E: Gibt es.  
 F: Von dir gedichtet?  
 E: Nein. – Aber du hast recht: vielleicht ist das auch kein Märchen mehr. Vielleicht ist das schon längst zur Wahrheit umgedichtet. Oder die Wahrheit zum Märchen.  
 F: Du redest böhmisch.  
 [...]
 F: In welchem Band in Professor von der Leyens Märchen schlummert dein Märchen?<sup>450</sup>

Die Markierung der intertextuellen Stelle ist durch die Nennung der Buchreihe und des Namens des Herausgebers deutlich ersichtlich.

In dem estnischen Volksmärchen wird die Geschichte eines hochmutigen Mädchens erzählt, das nur einen Bräutigam zu freien bereit war, der eine goldene Nase besaß. Als sich schließlich ein passender Bräutigam fand, entpuppte er sich als Leichenfresser. Seine Braut beobachtete ihn bei seinen makabren Mahlzeiten durch ein Schlüsselloch. Da sie das Geheimnis ihres Bräutigams nicht für sich behalten konnte, tötete er sie. Die Moral des Märchens bezieht sich auf den Hochmut des Mädchens, das einen normalen Bräutigam ihrer nicht für würdig erachtet hatte. Ihr Hochmut wurde auf grausame Art bestraft.<sup>451</sup> Das Motiv der Hybris und der Bestrafung wird nur in Kenntnis des Märcheninhaltes evident. Die beiden Sprecher scheinen den Inhalt des Märchens zu kennen, denn sie wissen, dass dieses Märchen in von der Leyens Sammlung zu finden ist. Der intertextuelle Verweis spielt auf das Baltikum an, wo er als Kind

<sup>449</sup> EXU, S. 25 (Herv. d. Verf.)

<sup>450</sup> Ebd. S. 27 (Herv. im Orig.)

<sup>451</sup> Vgl. von Löwis of Menar 1922

„nach dem deutschen Endsieg“<sup>452</sup> Oberförster sein wollte. Märchenhaftes wird mit der Realität des Hauptsprechers durch intertextuelle Implikationen geschickt verbunden. Der Hinweis auf den Mediävisten Friedrich von der Leyen, kann als Anspielung auf die Gleichstellung und Vereinnahmung der Wissenschaft durch die NS-Machthaber<sup>453</sup> und auf die Fortwirkung der NS-Zeit angesehen werden.

Wie sehr sich die beiden Räume, das real Erlebte und das Geträumte und Märchenhafte überlagern, wird in Freihoffs Feststellung „ein Märchen, das du auf die Wirklichkeit abstimmen willst“<sup>454</sup>, deutlich.

Die Anwendung der Collagetechnik geschieht meistens durch Allusionen, die sich auf andere Texte beziehen. *Der Exulant* weist quantitativ weniger einmontierte Textpassagen als die *Fluchtfährte* und die *Nördliche Landung* auf. Die eingebauten Texte haben v. a. einen impliziteren Charakter, was durch den geringeren Grad der Signalschwelle, die tiefere Bedeutung des Textes verborgen bleiben kann. Heins intertextuell orientierte Schreibstrategie und die Einflechtung absurder und grotesker Elemente ermöglichen ihm den „symbolischen Krieg der Erinnerung“<sup>455</sup> zu umgehen. Die Folge dieses „Krieges“ war, dass

[...] einerseits die bitter notwendige kritische Beschäftigung mit der deutschen Vergangenheit jedes Interesse für das Schicksal der ‚Vertriebenen‘ ausschloss, ja dieses geradezu tabuisieren musste, während umgekehrt die Erfahrungen der ‚Vertriebenen‘ zunehmend im rechten Lager ghettoisiert wurden, wo die ‚Vertriebenen‘ gegen gerade die Fragen und historischen Einsichten immunisiert wurden, die ihnen erst ein schmerzliches Verständnis ihrer Erfahrungen und Verluste ermöglicht hätten.<sup>456</sup>

Beide Positionen können aufs Ganze betrachtet, als tendenziös bezeichnet werden. Von der Position der Vertriebenenverbände hat sich Hein distanziert. Die linke Szene zeigte hingegen wenig Interesse am *verlorenen deutschen Osten*. Motive, die an die Flucht und die frühere Heimat des Hauptsprechers erinnern, werden kryptisch angedeutet. Die evozierten Räume erscheinen befremdlich. Das Traumartige und Märchenhafte überlagert sich mit dem real Erlebten. Die vielschichtigen intertextuellen Implikationen verweisen auf politische Ereignisse, die sowohl mit dem *Jetzt* des Hauptsprechers als auch mit seinem *Damals* zusammenhängen. Dieser Zusammenhang wird zu einem Erinnerungsmosaik zusammengefügt.

<sup>452</sup> EXU, S. 28

<sup>453</sup> Friedrich von der Leyen war seit 1937 zum Senator der Deutschen Akademie der Dichtung ernannt. Auch wenn von der Leyen mit einer nicht arischen Frau verheiratet war, betonte er stets seine Aversion gegenüber von Dichtern wie Heine oder Börne. (Vgl. Conrady 1990, S. 64) In Bezug auf diese Dichter formulierte er: *die Zuversicht stirbt nicht aus, daß die natürlichste und größte Bestimmung der deutschen Dichtung eben nur das Deutschtum ist.* (Zit. nach Conrady 1990, S. 65) F. von der Leyen blieb nach dem Zweiten Weltkrieg weiter als Honorarprofessor in Köln und München tätig.

<sup>454</sup> EXU, S. 28

<sup>455</sup> Joachimsthaler 2007b, S. 58

<sup>456</sup> Ebd.

### 3.6 Die dritte Insel

Das Hörspiel *Die dritte Insel* wird mit folgendem Text eingeleitet:

Die Ausgangssituation ist einfach. Obwohl sie einfach ist, soll sie bezeichnet werden. Zwei Deutsche in der Nähe oder im Weichbild der finnischen Stadt Helsinki. Ein Schriftsteller, der in Finnland lebt, Gedichte schreibt, übersetzt, vermittelt Freunde hat, sich reibt an dem, was der Alltag, was der literarische Betrieb, was die Politik bringt. Die andere, ein Rundfunkredakteur, der den Schriftsteller besucht, fragt, neugierig ist, auch skeptisch, ein Rationalist. Diese beiden gehen und reden. Erinnernte Gespräche, Gesprächsbruchstücke sind eingeblendet. Mehr Bilder als Gespräche. Gesprächsmosaik.

Was reden die beiden? Sie sprechen über eine Situation, in der beide stecken, der Schriftsteller allerdings mehr als der Redakteur, eine Situation, deren Handgreiflichkeiten ihnen überdeutlich sind, eine Situation, die sie trotz dieser Deutlichkeit nicht zu überschauen vermögen. Was sie sagen, ist vorläufig und endgültig zugleich. Dieses Zugleich ist das Aktuelle dieses Dialogs. Dies ist hier: Europa 1968, Die dritte Insel.<sup>457</sup>

Es werden wichtige Informationen in Bezug auf den Inhalt des Hörspiels gegeben. Die Aussagen wirken paradox. Trotz der scheinbaren Deutlichkeit ist die Situation der beiden Figuren nicht wirklich überschaubar. Der topografische Handlungsort ist recht genau bestimmbar: Es handelt sich um den vor Helsinkis Toren vorgelagerten Mini-Archipel Suomenlinna. Im Text werden eine „Garnisonskirche“<sup>458</sup> und das Felsenrestaurant „Walhalla“<sup>459</sup> genannt. Beide befinden sich auf der Insel Susisaari. Anhand der textimmanent lieferbaren Informationen über die beiden Sprecher, können nur wenige konkrete Details eruiert werden. Beide Protagonisten werden mit G. und B. abgekürzt. Dadurch erscheinen sie anonym und unpersönlich.

Der topografische Raum wird im Radiomitschnitt durch akustische Effekte, wie Windgeräusche oder Knirschen der Kieselsteine unter den Füßen zusätzlich determiniert.<sup>460</sup>

Der topografische Handlungsort wurde nicht zufällig gewählt. Der Suomenlinna-Archipel wurde zunächst von Schweden, später von Russen und schließlich von Finnen als militärisches Bollwerk genutzt.<sup>461</sup> In mancher Hinsicht kann der Archipel als ein Palimpsest gelten, in dem sich Spuren dreier Kulturen überlagern:

Um die Ostflanke ihres Reiches wirkungsvoller gegen die Russen schützen zu können begannen die Schweden ab 1748 unter Kommandant Augustin Ehernsväld, den Mini-Archipel [...] in ein militärisches Bollwerk umzubauen [...]. Seit 1750 trug die Festung den Namen Sveaborg, was im Finnischen zu Viapori umgewandelt wurde. 1809 belagerten und eroberten die Truppen des Zaren die Inseln, die nun zu einer richtigen russischen Garnisonstadt ausgebaut wurden. Als solche war sie 1855 während des Krimkrieges Angriffsziel einer französisch-britischen Flotte, die die Seefestung zwei Tage lang in Schutt und Asche bombardierte. Ihre dritte militärische Epoche begann mit der finnischen Unabhängigkeit (1917). Damals wurde die Festung auch in Suomenlinna, die Burg der Finnen, umbenannt.<sup>462</sup>

<sup>457</sup> EXU, S. 33

<sup>458</sup> Vgl. EXU, S. 35

<sup>459</sup> Vgl. ebd.

<sup>460</sup> Vgl. Hein 1968

<sup>461</sup> Vgl. Quack 2011, S. 72f.

<sup>462</sup> Ebd. 2011, S. 72f.

Die geschichtsträchtige Kulisse bildet den Hintergrund für die mosaikartig verbundenen Assoziationsketten, die nicht nur G's persönliche Erinnerung sind, sondern die deutsche und finnische Geschichte miteinander verbinden.

Die Unterhaltung zwischen den beiden Sprechern wird auf die Garnisonskirche gelenkt: „Wenn man mit dem großen Boot fährt, landet man bei der Garnisonskirche auf der Insel, um die wir herumgefahren sind.“<sup>463</sup> Die Garnisonskirche war ursprünglich eine 1854 erbaute russisch-orthodoxe Kirche, die nach der finnischen Unabhängigkeit in eine evangelisch-lutherische umgewidmet wurde. Insbesondere die Beseitigung der typisch russisch-orthodoxen Kuppeln und die Angleichung an den Stil der klassizistischen lutherischen Kirchen, dokumentierten die nationalfinnische Machtübernahme auf den Inseln.<sup>464</sup> Die nationalpolitische Umwidmung der Kirche wird im Text nicht erwähnt. Die Sprecher kommen jedoch nochmals auf die Kirche zu sprechen:

G: [...] Aber diese Kanonen hier, das ist ja gewaltig! Warten Sie mal, das muß ich mir ansehen [...]. Die könnten aus dem Ersten Weltkrieg stammen. Was meinen Sie?

B: Vielleicht von der Jahrhundertwende, aus den Nachgründerjahren. Aber für die Zeit ist sie vielleicht schon zu sehr mechanisiert. Ich weiß es nicht.<sup>465</sup>

Das scheinbar belanglose Gespräch über die vor der Kirche postierte Kanone verweist auf den finnländischen Bürgerkrieg:

B: Liegen die Gefallenen hier nicht alle zusammen auf einer Insel? Ich habe immer davon gehört; das könnte doch hier sein.

[...]

B: In der Mitte soll das Grab von Marschall Mannerheim sein.

[...]

G: Aber General Mannerheim hat die Roten ganz allein besiegt, wissen Sie. Das mit Hilfe der Deutschen, die im Bürgerkrieg den Ausschlag gegeben haben sollen, das ist reine Legende<sup>466</sup>

Das Gespräch dreht sich zwar um den finnländischen Bürgerkrieg, er wird weder explizit erwähnt, noch wird der Grund des Ausbruches genannt. Die geschichtlichen Zusammenhänge werden nur bruchstückhaft erwähnt. Es wird nicht erwähnt, welche Gefallenen zusammen begraben wurden. Die deutsche Beteiligung an der kriegerischen Auseinandersetzung wird jedoch angedeutet:

Nachdem sich Finnland am 6. Dezember 1917 für unabhängig erklärte, erkannte auch Russland am 4. Januar 1918 Finnlands Unabhängigkeit an. Der darauf ausgebrochene finnländische Bürgerkrieg zwischen den *Roten*, die eine kommunistische Staatsform wie in Russland anstrebten und den *Weißten*, die eine Monarchie oder eine bürgerliche Staatsform zum Ziel hatten. Dabei wurden die *Weißten* von Deutschland und später auch von den Alliierten unterstützt. Großbritannien und die USA erkannten Finnland als einen unabhängigen Staat im Frühjahr 1919, was

<sup>463</sup> EXU, S. 35

<sup>464</sup> Vgl. Quack, 2011, S. 72

<sup>465</sup> EXU, S. 41

<sup>466</sup> Ebd. S. 35f.

für die *Weißten* einem Sieg im Unabhängigkeitskrieg gleich kam. 1920 wurde im Dorpater Frieden eine Normalisierung des finnisch-russischen Verhältnisses beschlossen.<sup>467</sup>

Worüber sich die beiden Sprecher unterhalten, ist ein Friedhof, auf dem 3000 Gefangene des auf der Insel errichteten Lagers für die Sympathisanten der Roten begraben wurden. In das Gespräch wird eine Reminiszenz eingebaut, die G's verborgene Erinnerungen betreffen:

G: [...] **Mein Vater hat aus Polen, aus Krakau, als preußischer Offizier Denkschriften an Hitler geschrieben.** Ich hab nur ein rotes Massengrab in Lappeenranta gesehen, und ein kleines Pohjois-Haaga im Wald. Vielleicht gibt es auch weiße Massengräber. Aber ich rede wie ein roter finnischer Teufel. Das ist alles nicht wahr.<sup>468</sup>

Diese Reminiszenz erscheint aus dem Zusammenhang gerissen. Sie markiert G's verborgene Erinnerung, die aus einem anderen Anlass zu Tage gefördert wird. Auf das Erinnerungsfragment wird weiter im Text nicht mehr eingegangen. Ein textimmanenter Bezug ist nicht möglich. Ein autotextueller Bezug findet sich in der *Fluchtfährte*:

[...] Der Ukrainespezialist Oberländer war es, mit dem sich mein Vater im besetzten Krakau über den stümperhaften Ostpolitiker Erich Koch unterhielt, um danach eine Denkschrift aufzusetzen, adressiert an den Reichskanzler Adolf Hitler, Berlin, Reichskanzlei.<sup>469</sup>

G's Erinnerung entstand, wie bei einer psychoanalytischen Sitzung, durch Assoziationen. Die Erinnerungssequenz erscheint dadurch wie in den Text collagiert. Das auslösende Moment für die Erinnerung an den Vater im Zusammenhang mit dem finnländischen Bürgerkrieg, wird in der *Fluchtfährte* deutlich. Der Vater verachtete und fürchtete die Kommunisten, als in „Kiel oder anderswo in Deutschland rüberschwappend, die Anarchie und Revolution, zum Zeichen ins lausige Nitschewo“<sup>470</sup> drohte. Der real erlebte Raum wird zum Erinnerungsraum der finnischen Geschichte und bildet den Nexus und das auslösende Moment für G's persönliche Erinnerungen.

In die Handlung der *Dritten Insel* werden zahlreiche Rückblenden eingebaut. Es wird zwischen einem *Jetzt* und *Damals* unterschieden. Das *Jetzt* ist der Handlungszeitpunkt. Das *Damals* kann in zwei Kategorien unterteilt werden: Erstens in ein *Damals*, das präzise angegeben wird und zweitens in ein *Damals*, indem Distanz und Handlungspunkt nicht angegeben werden. Ein *Damals* der ersten Kategorie wird in der ersten Rückblende angewandt:

Ach Gott. Nein. Wissen Sie –, das ist schön: ich hab meiner Frau, vor drei tagen, morgens, als ich in die Küche kam, einfach nur so, zur Morgenbegrüßung gesagt: ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Und sie hat sich erkundigt: Na und wer ist das? Aber ich hatte das nur so zitiert.<sup>471</sup>

<sup>467</sup> Tuchtenhagen 2009b, S. 161

<sup>468</sup> EXU, S. 36 (Herv. d. Verf.)

<sup>469</sup> FLU, S. 9

<sup>470</sup> Ebd. S. 16

<sup>471</sup> EXU, S. 36

Im Text wird der Zeitpunkt des Geschehens exakt angegeben. Das Erzählte spielt sich jedoch im *Jetzt* ab, was durch die Verwendung des Präsens deutlich wird. Das erzählte *Jetzt* der Rückblende wird durch ein nicht näher definiertes *Damals* überblendet: „[...] Jedenfalls ist das eine schöne Arie: ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Aber macht dir nichts draus.“<sup>472</sup>

Die intertextuelle Implikation bezieht sich auf Georg Friedrich Händels Arie aus seinem Oratorium *Der Messias*: *I know that my Redeemer liveth*. In dem Text heißt es:

Ich weiß, dass mein Erlöser lebt und dass er am jüngsten Tage  
auf Erden stehen wird; und wenn auch Würmer diesen  
Körper zerstören, werde ich in meinem Fleische Gott sehen  
Nun aber ist Christus auferstanden von den Toten, der  
Erstgeborene jener, die schlafen.<sup>473</sup>

Der im Sinne des Christentums hoffnungsvolle Text rekurriert auf das Buch Hiob aus dem Alten Testament:

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und zuletzt wird er sich über den Staub erheben. Und nachdem diese meine Hülle zerbrochen, dann werde ich von meinem Fleisch los Gott schauen.<sup>474</sup>

Beide Texte verkünden auf den ersten Blick eine hoffnungsvolle Botschaft. Fällt der Fokus jedoch auf die Geschichte von Hiob, so offenbart sich dort die Frage der Theodizee. Händels Musik ist das auslösende Moment für G's nicht eindeutig präzisierte Erinnerung im *Damals*. Die Allusion auf die Theodizee lässt an den Zweiten Weltkrieg denken. Weitere Auflösung dieser intertextuellen Implikation lässt sich nur assoziativ auflösen. Zum einen kann an Hitler als Erlöserfigur gedacht werden, als die er sich selbst inszeniert hatte, und zum anderen im Zusammenhang mit der Frage nach der Theodizee kann ein Verweis auf den Holocaust insuiert werden. G's Zitat wirkt zusammenhangslos. U. kann die Anspielung gar nicht begreifen: „Was redest du –. Zeig mal dein Auge. Das sieht ja viel besser aus. Die Bindehaut ist kaum noch rot.“<sup>475</sup> Das Gespräch gleitet ins Banale ab. Die Rückblende endet mit dem Ausspruch „Auf das mein Erlöser lebt.“<sup>476</sup> Die Banalität des Gespräches deutet auf das Fragmentarische der Erinnerung. G. muss sich der tieferen Bedeutung des Textes bewusst sein. Er zitiert den Text der Arie genau in dem Augenblick, als das Gespräch mit dem Rundfunkredakteur sich um kriegsrische Auseinandersetzungen auf dem Mini-Archipel dreht. G's *Damals* ist im Unbewussten verschüttet. Vieles bleibt unausgesprochen und fragmentarisch.

---

<sup>472</sup> EXU, S. 36

<sup>473</sup> Vgl. Beilageheft Englisch /Deutsch zu Händels *Messias*. Eastman Chorale & Philharmonia Chamber Orchestra, S. 4

<sup>474</sup> Hiob 19, 25-27

<sup>475</sup> EXU, S. 36

<sup>476</sup> Ebd. S. 37



Auch in der zweiten Rückblende, die sich auf ein Dichtertreffen in Mikkola<sup>477</sup> bezieht, dreht sich das Gespräch um den Zweiten Weltkrieg. Die Teilnehmer des Kongresses sind „nicht mehr ganz nüchtern.“<sup>478</sup> Die zwangslose Atmosphäre kann nicht verhindern, dass das Gesprächsthema auf den Zweiten Weltkrieg zurückkommt. G. spricht ironisch von der „deutsch-finnischen Waffenbrüderschaft.“<sup>479</sup> Diese Bemerkung löst bei seinem finnischen Kollegen R. Verärgerung aus, denn er verabschiedet ihn mit „Na heil, du deutscher Teufel.“<sup>480</sup> Diese Rückblende spielt sich in G's *Jetzt* ab. Die Bemerkung des finnischen Kollegen verdeutlicht G's Fremdsein in Finnland. Zugleich wird der Unwille der Finnen verdeutlicht, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinander zu setzen. Gewisse problematisch besetzte Themen werden nur angedeutet und als fragmentarische Erinnerung des Hauptsprechers wiedergegeben.

In der letzten Rückblende wird eine Begebenheit erinnert, die sich kurz nach G's endgültiger Übersiedlung nach Finnland zugetragen hat.<sup>481</sup> In dieser Rückblende wird eine Begebenheit mit einem von Raunos „Saufgelagebrüder“<sup>482</sup> erinnert. Diese Episode wird in der *Nördlichen Landung* lediglich angedeutet<sup>483</sup> und recht kryptisch wiedergegeben. In der Rückblende wird diese Begegnung genauer erzählt:

[...]  
D: Ich war in Warschau – aber nicht gegen Deutsche – Wachsoldat – im Ghetto  
G: Gegen die Juden?  
D: Nein. Nicht.  
G: Du wolltest nicht gegen Rußland kämpfen. Du bist Sozialist.  
D: Sozialist – warum – Kommunist – warum [...]  
G: Ich verstehe. Dein Vater war kein Kommunist, wie du.  
[...]  
G: Du warst 43 im Ghetto in W. Die jüdische Gemeinde hat kooperiert.  
D: Nicht kooperiert.  
G: Sie hat aber Wachpersonal gestellt. Und bist du Jude?  
D: Ich bin nicht Jude – ich war in Warschau –  
G: Aber wie hast du dich gerettet? Bist du zu den Deutschen gegangen?  
D: Nicht zu den Deutschen.  
G: Du warst Sozialist.  
D: Warum Sozialist – warum Kommunist –  
G: Ich bin aber *kein* Kommunist.  
D: Du bist kein Kommunist – warum du – [...]  
G: Aber ich möchte wissen –  
D: Was du weißt – du bist jung – du bist deutsch [...]  
G: Aber wie sind Sie nach Finnland zurückgekommen?

---

<sup>477</sup> Vgl. EXU, S. 42

<sup>478</sup> Ebd.

<sup>479</sup> Ebd.

<sup>480</sup> Ebd. S. 43

<sup>481</sup> Vgl. EXU, S. 49

<sup>482</sup> NL, S. 13

<sup>483</sup> Vgl. ebd.

D: Mein Sohn ist tot – in Karelien – du nicht verstehen –<sup>484</sup>

Der alkoholisierte Deutsch-Finne erzählt seine Geschichte, die er im Warschauer Getto erlebt hatte. D's Erzählung ist nicht schlüssig, sein Lallen nur bruchstückhaft. Einige Fakten können destilliert werden: D. war Kommunist oder Sozialist, der nicht gegen die Sowjetunion kämpfen wollte, stattdessen aufgrund seiner deutschen Herkunft sich zur Wehrmacht oder SS meldete. G. nimmt fälschlicherweise an, D. sei Jude und im Getto gehörte er zum jüdischen Wachpersonal. Dieses brisante Thema wurde durch Hannah Arendt und Gershom Sholem in ihrem Briefwechsel kontrovers diskutiert.<sup>485</sup> Der Dialog gibt keinen genauen Aufschluss darüber, was D. im Getto gemacht hatte. Er hat offensichtlich Schuldgefühle, die er nicht bewältigen kann und die im Alkohol ertränkt werden. D. trauert auch um seinen gefallenen Sohn. Seine Schuldgefühle und die Trauer um ihn vermischen sich. Die Brisanz dieser Sequenz liegt darin, dass D. sowohl als Täter und Opfer gesehen werden kann. G. interessiert sich v. a. für D's Rolle im Getto, seine Fragen werden jedoch nicht beantwortet.

Die Flucht des Hauptprotagonisten der *Fluchtfährte* und der *Nördlichen Landung* nach Finnland gehört zu den Hauptmotiven beider Bücher. In der *Dritten Insel* lebt der Haupterzähler seit einigen Jahren dort.<sup>486</sup> Die Auswanderung nach Finnland wurde mit vielen Hoffnungen verbunden. Nach mehreren Jahren des Aufenthaltes treten Ernüchterung und Revision seines Finnlandbildes ein:

G: Ich habe ja auch den Verdacht, du weißt –, daß es dies Finnland gar nicht gegeben hatte von damals –.

U: Ich weiß, das war nur deine romantische Anwendung. Und wenn es *mich* nicht gäbe, wärest du schon vor drei Jahren, oder gleich abgehauen.

G: Genau! Nur wohin? Aber vielleicht bin ich ja überhaupt schon gestorben. Irgendwo zwischen Helsinki und Alberga. Die schöne Leiche hat man bloß noch nicht gefunden.<sup>487</sup>

G. suchte in Finnland danach, was in der *Fluchtfährte* als das *Altgewohnte* postuliert wurde. Das *Altgewohnte* konnte nicht am romantischen „Reiz des Nordens, jene[r] undefinierbare[n] Stimmung von Kühle, Weite und Einsamkeit“<sup>488</sup> festgehalten werden. Das romantische Bild wird z. B. durch den allgegenwärtigen Alkoholismus zerstört:

Wir müssten mal einen Rundgang um Helsinki machen [...], so durch die Wälder. Wenn die Sonne scheint, wie jetzt, dann glitzern die Granithügelchen –, von Flaschenscherben.<sup>489</sup>

<sup>484</sup> EXU, S. 51

<sup>485</sup> Vgl. Arendt / Sholem 2010

<sup>486</sup> Vgl. EXU, S. 35

<sup>487</sup> Ebd. S. 37 (Herv. im Orig.)

<sup>488</sup> Saarinen 2010, S. 193

<sup>489</sup> EXU, S. 44

Die finnische Gesellschaft erscheint als verlogen und bigott: „Es gibt hier keine Kneipen. Nur Bibelstunden sozusagen.“<sup>490</sup> Kritisch betrachtet werden die politische Lage, kulturelle Provinzialität und Isolation des Landes:

[...] Wissen Sie, wenn hier ein Dichter ins Deutsche übersetzt worden ist, dann steht am anderen Tag in der Zeitung: ‚Paavo Haaviko unterwegs nach Europa‘ [...]. Der kümmert sich Gott sei Dank nicht darum. Nur die finnischen Radikalen, von denen ein anderer finnischer Europa-reisender behauptet, daß die ja reaktionär sind, wandern ihre einsame Tage und Nächte an dieser Sprachmauer, der finnischen Klagemauer entlang und wenn sie nicht wandern, baun sie heimlich weiter an ihrer Mauer, jeder für sich. Darin sind sie solidarisch.<sup>491</sup>

Der Hauptsprecher beobachtet süffisant gewisse Entwicklungen im finnisch literarischen Betrieb: Die epigonale und eklektische Literatur: [...] das ist dieser ‚globale Provinzialismus‘, der sich Avantgardismus nennt. Das muss doch aber Finnland nicht unbedingt mitmachen.“<sup>492</sup> G's Haltung zu Finnland ist nach dem jahrelangen Aufenthalt von „Haßliebe“<sup>493</sup> geprägt. Deutschland wird jedoch nicht als das bessere Land empfunden:

G: [...]Aber ist es in Deutschland wirklich wieder so schlimm, wie Sie erzählt haben?

B: Man kann nur erzählen, was man gehört und gesehn hat [...] Zum Beispiel in unserer Kantine das Letzte in dieser Richtung was ich gehört habe über ein Tischgespräch bei dem eine junge Dame laut verkündet, die Studenten und die Juden müßte man vergasen; und die dabei sitzen, hören sich das ruhig an. Nur einer steht auf und protestiert – , aber ohne sichtbare Wirkung.

G: Wie alt war das Mädchen?

B: 22<sup>494</sup>

Die antisemitische und reaktionäre Haltung wird offen ausgesprochen. Die schweigende Mehrheit widerspricht nicht. G. lebt in einem Land in dem „noch ein schlimmerer Kommißton herrscht als in Deutschland“<sup>495</sup>, die Rückkehr nach Deutschland stellt aber keine Alternative dar. G. fühlt sich nicht mehr so fremd. Durch die familiäre Bindung und die Tätigkeit als Übersetzer, versteht er sich zunehmend als Mittler zwischen den beiden Kulturräumen, die Nationalchauvinismus obsolet erscheinen lassen. G. stellt ironisch fest, dass er „mit der Zeit etwas verjudet“<sup>496</sup> sei. Diese Bemerkung verdeutlicht G's distanzierte Haltung zu Deutschland. Finne ist er aber nicht geworden, auch wenn die Finnen ihn zu „adoptieren“<sup>497</sup> versuchten. G. ist nirgendwo endgültig angekommen, dadurch wird implizit auf das Narrativ des *Fliegenden Holländers* evoziert.

---

<sup>490</sup> EXU, S. 44

<sup>491</sup> Ebd. S. 41

<sup>492</sup> Ebd. S. 53

<sup>493</sup> Ebd. S. 39

<sup>494</sup> Ebd. S. 40

<sup>495</sup> Ebd. S. 39

<sup>496</sup> Ebd. S. 54

<sup>497</sup> Ebd.

Der topografische Raum spielte in den Rückblenden kaum eine Rolle. Als Handlungsort wird Suomenlinna mit zahlreichen Verweisen auf geschichtliche Begebenheiten gewählt. In der Schlusszene des Hörspiels führt G. seinen Gast an eine kleine Bucht:

G: Kommen Sie! Ich zeige Ihnen das. Eine kleine idyllische Bucht [...] – Sehen Sie das alte aufgebahrte Boot da drüben? Aus dem Zweiten Weltkrieg glaube ich

B: Ist das finnisches?

G: Nein, ich glaube ein deutsches. Vielleicht in Finnland gebaut. Hat eine schöne Eissäge vorn am Bug.<sup>498</sup>

Es handelt sich um das U-Boot die *Vesikko*, ein Prototypus der deutschen U-Boot-Klasse II. Im Dialog wird der Name des U-Bootes nicht erwähnt, jedoch durch die markante „Eissäge“<sup>499</sup>, angedeutet. Sie galt während des Zweiten Weltkrieges im angloamerikanischen Raum als typisches Merkmal der deutschen U-Boote.<sup>500</sup> Die *Vesikko* wurde im Zweiten Weltkrieg im Finnischen Meerbusen gegen die Sowjetunion eingesetzt. In Kenntnis der Geschichte dieses Bootes wird auf die deutsch-finnische Waffenbrüderschaft angespielt.

Der Mini-Archipel hat eine wechselvolle Geschichte. Drei Kulturen hinterließen dort ihre Spuren, die wie in einem Palimpsest noch durchscheinen. Ein weiteres Palimpsest-Motiv, wird im Motiv des Verfalls angedeutet:

Ja, ich mag diese langsam verfallene Insel. Nirgendwo findet man soviel Helsingfors wie hier. Das war noch eine *Stadt*, das alte Helsingfors.<sup>501</sup>

G. verwendet die schwedische Bezeichnung für Helsinki. Dadurch wird auf die wechselvolle Geschichte der finnischen Metropole verwiesen. Obwohl Helsinki bis heute offiziell zweisprachig ist, sind die schwedischen Spuren kaum auszumachen. Das Untergegangene weckt das besondere Interesse des Hauptsprechers. Dies ist auch B. nicht entgangen, wenn er bemerkt: „Jetzt verstehe ich auch, warum Sie nach Leningrad wollen, sie wollen eigentlich nach St. Petersburg“<sup>502</sup> Die politische Dimension wird im folgendem Dialog deutlich:

G: Aber Leningrad ist eine schöne Stadt.

B: Ja, zum Teil. Aber auch viel verfallene Pracht. Zum Beispiel, wenn der Wind geht, fallen einen überall kleine Glasstückchen in den Kragen. Man weiß gar nicht, wo die herkommen.

G: In Prag kommen gleich die Fassaden herunter [...] <sup>503</sup>

Einerseits wird ironisch auf den Verfall der zaristischen Pracht im sowjetischen Leningrad hingedeutet, andererseits wird auf die Tagespolitik verwiesen. In Prag fallen die Fassaden des alten Systems herunter. Die Handlung spielt sich im Juni 1968 ab, zum Zeitpunkt des Prager

<sup>498</sup> EXU, S. 55

<sup>499</sup> Korrekt muss es Netzsäge heißen.

<sup>500</sup> Vgl. URL <http://www.uboat.net/boats/vesikko.htm> [Zugriff: 24. 09. 2012]

<sup>501</sup> EXU, S. 54 (Herv. im Orig.)

<sup>502</sup> Ebd.

<sup>503</sup> Ebd. S. 39

Frühlings, als noch Hoffnung auf einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz bestanden hatte. Diese Textpassage kann als Allegorie auf das Vergehen politischer Systeme gelesen werden. Ihre Spuren können in der vormals prächtigen Architektur ausgemacht werden.

## IV Inszenierung des Erinnerten in der Lyrik

### 4 Ostpreußen als poetologische Erinnerungslandschaft

Der Referenzraum Ostpreußen ist in fast allen Schaffensperioden des Hein'schen Lyrikwerks vorzufinden. Es kann eine grobe Einteilung in drei Abschnitte vorgenommen werden: Der erste Abschnitt beinhaltet Gedichte, die ausschließlich aus der Erinnerung des Autors entstanden sind und noch vor der ersten Reise in das ehemalige Ostpreußen in den 1980er Jahren entstanden sind. Diese Gedichte reflektieren Kindheitserinnerungen und ein *acherontisch* versunkenes Land. Diese Gedichte sind v. a. im Band *Gegenzeichnung* zu finden.<sup>1</sup>

Dem zweiten Abschnitt können Gedichte zugeordnet werden, die Hein nach der Polenreise 1984 schuf. Sie sind ein Teil des Bandes *Zwischen Winter und Winter*.

Der dritte Abschnitt beginnt mit der Reise in die Oblast Kaliningrad 1997. Diese Gedichte verbinden das real erlebte mit dem Erinnerten. Das Ostpreußen-Motiv kann jedoch weiter bis zum vorerst letztem Band *Weltrandhin* ausgemacht werden.

Ostpreußen als „poetische Landschaft“<sup>2</sup> gehört zu den Hauptmotiven in Heins lyrischem Schaffen. Bedingt durch die Fragestellung sollen nachfolgend nur diejenigen Gedichte berücksichtigt werden, die die intertextuelle Schreibstrategie des Autors gut nachvollziehen lassen und Ostpreußen als einen persönlichen Erinnerungsraum des Dichters evozieren. Vom besonderen Interesse sind die zahlreichen autotextuellen Vernetzungen zu Heins Prosawerk.

Eins der bekanntesten und am meisten publizierten Gedichte Heins ist *Ozersk*. Es ist offensichtlich, dass Literatur kein autonomer Diskurs ist. Er muss in Korrelation mit sozialen, politischen und kulturellen Phänomenen der Entstehung gesetzt werden. Literarische Erinnerungsräume können nicht nur im Kontext „eine[r] isolierten Inszenierung außerliterarischer Schauplätze“<sup>3</sup> gesetzt werden, sondern stets auf der Folie der Literatur als Erinnerungsraum.

Die in *Ozersk* evozierte Erinnerung gilt der Geburtsstadt des Dichters Darkehmen:

---

<sup>1</sup> Bereits im Gedicht *Weißer Nacht* aus dem Band *Taggefälle* wird Bezug zu Ostpreußen hergestellt: [...] *auf den Rücken der Hand / Denkspur von Gestern / Indianerfährte / Im Nesselwald hinter der Ragawietzsch*. TG, S. 21

<sup>2</sup> Kelletat 2006a, S. 77

<sup>3</sup> Rupp, 2009, S. 188

## OZERSK

1 Die Buchstaben verschattet  
     auf diese Tastatur fällt kein Licht  
 ich bin unterwegs  
     mit zehn Fingern  
 5 ich schreibe drei Namen  
 dort und abseits am Fluß  
     hier und fremde Namen  
     auf einer Brücke am Mühlenwehr  
 hinter der Stadt mündet der Fluß in einem Toten Arm  
 10 Kopfsteinpflaster wo ich stehe  
 Hungerhake hinter mir die Stadt  
     zwischen Scheune und Amtsgericht auf der Straße  
 ich schreibe Ozersk  
     Darkehmen  
 15 Angerapp an der Angerapp  
 Hafer und Holunder  
     Schnee-Bunker  
     Dommert & Sammael  
 und hier ist nichts seitdem und alles geschehn  
 20 was geschieht geht über die Straße  
 ein Totengräber  
     dem Gott in den Bäumen erschien  
     als goldnes Licht:  
  
 ICH ZÄHLE BIS ZEHN  
 25 DIE MÜHLE BLEIBT STEHN  
 ICH ZÄHLE BIS HUNDERT  
     DIE MÜHLE GEHT UNTER  
 ICH ZÄHLE BIS TAUSEND  
     DIE MÜHLE GEHT SAUSEND<sup>4</sup>

Das Gedicht evoziert einen komplexen Erinnerungsprozess. Das lyrische Ich ist *unterwegs* / *mit zehn Fingern*, naheliegend auf einer Schreibmaschine. Der Erinnerungsprozess wird mit dem Schreibprozess verknüpft. Das lyrische Ich versucht seine Erinnerungen aufzurufen: *die Buchstaben sind verschattet* und es *fällt kein Licht*. Der Erinnerungsprozess fordert die ganze Konzentration des Schreibenden. Er tastet sich langsam an die verschattete Erinnerung heran. Die Erinnerung ist fragmentarisch: Das lyrische Ich versucht drei Namen zu schreiben, die mit *hier* und *dort* zu tun haben. Es ist die Frage zu stellen, was mit *hier* und *dort* gemeint ist. Die Erinnerung oszilliert zwischen einem *Damals*, an das sich das lyrische Ich versucht zu erinnern und einem *Jetzt* das diese Erinnerung zunächst fast unmöglich macht. Fragmentarisch wird an eine Ortschaft erinnert, deren topografische Eigenheiten aufgezählt werden: eine Brücke, Mühlenwehr, ein Fluss, der in einem Toten Arm mündet, eine Scheune und das Amtsgerichtsgebäude. Das lyrische Ich befindet sich durch den Erinnerungsprozess in einer Ortschaft, an deren drei Namen es sich erinnert: *Ozersk*, *Darkehmen* und *Angerapp an der*

<sup>4</sup> GZ, S. 36 und in: AG, S. 31. Nachfolgend werden die Seitenzahlen aus GZ angegeben.

*Angerapp*. Den drei Ortsnamen folgen drei antithetische Doppelungen, die einen symbolhaften Charakter haben: *Hafer und Holunder*, *Schnee-Bunker* und *Dommert & Sammael*. Hafer gilt ernährungsphysiologisch als die hochwertigste Getreideart in Europa.<sup>5</sup> Holunder galt in der Mythologie der Germanen und der Slawen als schwarzer Baum. Er galt sowohl als Baum des Todes und des Teufels.<sup>6</sup> Da weiße Holunderblüten süß duften, seine Blätter aber bitter schmecken, fand Cunrat von Würtzburg darin „ein Gleichnis für Christen (Blüte) und Juden (Blätter), die auf eine Wurzel und einen Stamm zurückgehen und doch so unterschiedliche Prägungen annehmen sollten.“<sup>7</sup> Diese Opposition wird durch die Konjunktion *und* noch verstärkt. Eine implizite intertextuelle Implikation kann in dieser Symbolik noch zu Johannes Bobrowski führen. Das Holundermotiv evoziert bei ihm „die Blume des Todes und des Gerichts.“<sup>8</sup> Die folgende Doppelung *Schnee-Bunker* erinnert an ein winterliches Kinderspiel. Das Substantiv *Bunker* kann mit Schutzbunker in Verbindung gebracht werden und somit eine Assoziation an den Krieg wecken.<sup>9</sup> Die letzte Doppelung *Dommert & Sammael* wirkt durch das & -Zeichen wie ein Firmenname. Die Verbindung der beiden Namen lässt an einen deutschen und jüdischen Namen denken.<sup>10</sup> Der Name *Sammael* ist sowohl in der christlichen als auch in der jüdischen Mythologie ein Erzengel, der gegen Gott rebellierte. Dieser Name wird als Synonym für Satan verwendet.<sup>11</sup> Die Verbindung eines deutschen und jüdischen Namens lässt an kulturelle Gemeinsamkeiten zwischen Christen und Juden denken. Unter Berücksichtigung des Namen *Sammael* kommt die antithetische Auslegung der Doppelung zum Tragen, indem an die Dämonisierung und Verteufelung der Juden im Dritten Reich gedacht werden kann. Den Doppelungen folgt ein intertextueller Rekurs auf die neutestamentarische Szene am Berg Tabor.<sup>12</sup> Die Vision wird *einem Totengräber* in den Mund gelegt, *dem Gott in den Bäumen erschien / als goldenes Licht* (V. 21-23). In dieser Szene wird auch ein autotextueller Bezug zu *Fluchtfährte* signifikant. Dort wird die Epiphanie-Szene nochmals aufgegriffen.<sup>13</sup> Den Schluss des Gedichtes bilden einmontierte Kinderverse<sup>14</sup> mit der personifizierten Mühle. „[D]er harmlose Kindervers wird chiliastisch aufgeladen und dröhnt zugleich wie ein Unter-

<sup>5</sup> Vgl. URL [http://online-media.uni-marburg.de/biologie/nutzpflanzen/judith\\_zoephel/index.html](http://online-media.uni-marburg.de/biologie/nutzpflanzen/judith_zoephel/index.html). [Zugriff: 27.12.2011].

<sup>6</sup> Vgl. LdPS, S. 118

<sup>7</sup> Ebd. S. 119

<sup>8</sup> Haufe 1998, S. 95

<sup>9</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 128

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Scholem 2008, o. Seitenangabe

<sup>12</sup> Vgl. Lk. 9,28-38: *Er [Jesus] stieg mit ihnen [Petrus, Jacobus und Johannes], um zu beten. Und während er betete, veränderte sich das Aussehen seines Gesichtes und sein Gewand wurde leuchtend weiß.*

<sup>13</sup> Vgl. FLU, S. 49

<sup>14</sup> Vgl. Enzensberger 1961, S. 232



gangs-Echo auf Hitlers blasphemische Rede vom Tausendjährigen Reich.<sup>15</sup> In *Ozersk* werden zahlreiche und vielschichtige Verknüpfungen mannigfaltiger Motive evident, die auf Begebenheiten im Dritten Reich anspielen und auch später in der *Fluchtfährte* thematisiert werden. Neben der Epiphanie-Szene ist insbesondere die Nennung der drei Namen der Geburtsstadt des Dichters zu erwähnen. Im Gedicht werden die drei Namen lediglich erwähnt. Die damit verbundene Germanisierungsgeschichte des Toponyms und die spätere Russifizierung werden im Gedicht nur angedeutet. Den geschichtlichen Zusammenhang muss der Rezipient selbst eruieren. Insgesamt kann behauptet werden, dass *Ozersk* „in seiner vielschichtigen Verknüpfung ostpreußischer, apokalyptischer, jüdischer, zeitgeschichtlicher und poetologischer Motive [...] ein Schlüsseltext in Heins Werk“<sup>16</sup> ist, dessen Motive sowohl in Heins Lyrik als auch in seiner Prosa zu finden sind und immer wieder aufs Neue interpretiert werden. Der erinnerte Raum ist dunkel grundiert und er wird zum Hauptakteur des Erinnerungsprozesses erhoben. Seine dunkle Grundierung hat mit der *verschatteten* Erinnerung des Sprechers zu tun. *Ozersk* ist auf den 18. März 1965 datiert. Zu einem Zeitpunkt also, als Reisen in das ehemalige Ostpreußen für Besucher aus dem Westen noch nicht möglich waren. Metaphorisch wird durch die dunkle Grundierung die Trauer über den Verlust zum Ausdruck gebracht.

Eine dunkle Grundierung weist ebenfalls das auf den 4. Dezember 1967 datierte Gedicht *Schwarzort, Kurische Nehrung* auf. Bereits im programmatisch gewählten Titel des Gedichtes klingt die dunkelgrundierte und melancholische Stimmung an:

#### SCHWARZORT, KURISCHE NEHRUNG

- |    |   |
|----|---|
| 1  | Gegen den Wind, der Düne wandern läßt<br>frag ich: hast du ein Wort für dich –?<br>was ich seh<br>was ich sehe auf Zeit |
| 5  | ist anders:   |
| 10 | der Strandhafer<br>wiederholt die Dünung im Sand,<br>im Wind<br>die Düne: nur so<br>passen sie zusammen.                |
|    | Alt, wie du sagst,<br>ein steinaltes Wort<br>aber in keine Sprache zu übersetzen<br>die uns verwandter wäre:            |

<sup>15</sup> Kelletat 2006a, S. 129

<sup>16</sup> Ebd.

Anfang  
 Leib Laib Brot  
 Tabula Tisch  
 tabula rasa –.<sup>17</sup>

Schwarzort (lit. Juodkrantė) war ein kleines Fischerdorf auf der Kurischen Nehrung, heute ist es ein Badeort im litauischen Teil der Landzunge. Die Kurische Nehrung war für den Erzähler der *Fluchtfährte* eine Sehnsuchtslandschaft, die er erst Ende der 1990er besucht hatte.<sup>18</sup> Das Gedicht evoziert einen imaginierten Erinnerungsraum. Das vierstrophige Gedicht hat den Charakter eines Monologs. Das lyrische Ich und das angesprochene Du verbinden sich im zweiten Vers der ersten Strophe zu einer Einheit. Der Titel ist nicht nur programmatisch gewählt, sondern er ist der einzige konkrete Hinweis auf die Kurische Nehrung. Das lyrische Ich stellt eingangs des Gedichts eine Frage, die es gegen den Wind richtet. Die Frage wirkt jedoch wie das Ringen nach einem passenden Wort. Auch das, was das lyrische Ich vor dem inneren Auge sieht, scheint nur auf einen bestimmten Zeitrahmen begrenzt zu sein. Eine temporäre Erinnerung, die kurz aufblitzt, um im nächsten Moment wieder zu verschwinden. Das was gesehen wird, ist zudem *anders*. Zu fragen wäre *anders* als was? Diese Frage bleibt zunächst offen. Die zweite Strophe evoziert die Landschaft der Kurischen Nehrung: Den Strandhafer, der typisch für Dünen an der Ostsee ist und den Sand, der die Dünung des Meeres wiederholt. Die Isotopiekette *Strandhafer –Dünung –Sand – Wind* ist die logische Bestätigung eines Landschaftsbildes. Dieses Bild entpuppt sich jedoch als Trugbild, denn dieses Bild ist nur *auf Zeit* und ist *anders*. Was als *anders* empfunden wird, versucht die Sprechinstanz in der dritten Strophe zu erklären. Der Erklärungsversuch wird mit dem Wort *alt* eingeleitet. Dieses Adjektiv wird zu *steinalt* gesteigert, sodass deutlicher wird, wonach das lyrische Ich sucht. Es ist *ein steinaltes Wort*, das *anders* ist, da es nicht mehr im Sprachgebrauch ist. Daher lässt es sich auch in *keine Sprache übersetzen*. Das steinalte Wort ist etwas, was nicht mehr ausgesprochen und nicht präzisiert werden kann. Es ist eine Erinnerung, die ins „Schwarze abgekippt“<sup>19</sup> ist. Das Fragmentarische der Erinnerung ist ein charakteristisches Merkmal für das individuelle Gedächtnis, denn „was als Erinnerung aufblitzt, sind [...] ausgeschnittene, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher.“<sup>20</sup> Das Bruchstückhafte führt zum Ausklang der dritten Strophe. Das lyrische Ich stellt fest, dass das Wort *alt* in keine Sprache zu übersetzen ist. Das bedeutet, dass zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten ein Hiatus besteht, denn das

<sup>17</sup> GZ, S. 68

<sup>18</sup> Vgl. FLU, S. 215f.

<sup>19</sup> Ebd. S. 41

<sup>20</sup> A. Assmann 2002, S. 184

Wort und das von ihm apostrophierte Objekt verbinden sich nicht.<sup>21</sup> Was verbleibt sind nur Fragmente, die in der vierten Strophe aufgezählt werden. Diese wirken wie kurz aufflammende Erinnerungen, die Ähnlichkeit mit traumartigen Sequenzen haben. Dieser Eindruck wird durch die Anordnung der Schlussstrophe als asyndetische Reihung verstärkt. Die Substantive, die scheinbar isoliert und ohne nachvollziehbarer Einbindung im Text erscheinen, insistieren durchaus auf die Suggestivität ihrer semantischen Werte. Sie werden durch ihre Semantik eng miteinander verbunden, die durch Alliterationen (*Leib* /*Laib*; *Tabula* /*Tisch*) betont werden. Als Bindeglied zu der vorangegangenen Strophe fungiert ein Akrostichon, das das Wort *ALT* nachbildet.<sup>22</sup> Dadurch wird dieses Wort, das bereits am Anfang der dritten Strophe zu finden war, wiederholt und bekräftigt. Mangels einer kontextuellen Determination können die Verse der vierten Strophe mit verschiedenen Assoziations- und Bedeutungsmöglichkeiten befrachtet werden: Das Lexem *Anfang* lässt an den Anfang des Lebens denken. Der *Leib* wird vom *Laib Brot* am Leben erhalten. Im dritten Vers der Schlussstrophe kündigt sich eine Wende an. *Tabula* bedeutet im Lateinischen Brett, Verzeichnis, Gemälde, aber auch Tafel oder Schreibtäfel. In Verbindung mit dem Substantiv *Tisch* folgt die Überleitung zur Schlusssequenz des Gedichts, in der es *tabula rasa* heißt:

Das lateinische ‚*tabula rasa*‘ heißt so viel wie ‚glatt geschabte Tafel‘. Die Römer schrieben auf Wachstäfelchen, die wieder glatt geschabt wurden, wenn man sie erneut benutzen wollte.<sup>23</sup>

Die Redewendung bedeutet so viel, wie radikal Ordnung schaffen oder unnachsichtig aufräumen.<sup>24</sup> Ursprünglich bedeutete es einen neuen Anfang machen, das Alte beseitigen.<sup>25</sup> Hier schließt sich der Kreis: das lyrische Ich befindet sich am Ausgangspunkt. Dort suchte es nach einem Wort, das auf einem Täfelchen geschrieben war, das jedoch wieder abgeschabt wurde. Dadurch blieb dieses Wort für die Sprechinstanz unleserlich. Metaphorisch kann das Gedicht als Versuch einer gescheiterten Erinnerung gelesen werden. Im Hinblick auf die geopolitische Situation im Entstehungsjahr des Gedichts war der titelgebende Ort für westliche Besucher unerreichbar, sodass der Kindheitstraum als endgültig begraben schien. Eine leere Tafel, eine ins *Schwarze abgekippte* Erinnerung. Die Botschaft des Gedichtes scheint pessimistisch zu sein. Doch einen Hoffnungsschimmer gibt es doch noch: Die leeren Tafeln lassen sich wie ein Palimpsest wieder neu beschreiben. Die mögliche Neubeschreibung korrespondiert mit dem Anfang des Gedichtes, der als Evokation eines Naturkreislaufes verstanden werden will. Inso-

<sup>21</sup> Vgl. Żytyniec 2000, S. 86f.

<sup>22</sup> Die Worte *Alt* – *Leib* – *Tabula* – *Tisch* – *Laib* bilden ein Dreieck nach, das wiederum das Wort *ALT* nachbildet. Vgl. hierzu Żytyniec 2000, S. 88

<sup>23</sup> Lemma ‚*Tabula rasa*‘ Duden Bd. 11, S. 752

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

<sup>25</sup> Vgl. ebd.

fern kann *Schwarzort*, *Kurische Nehrung* zu Heins „zahlreichen Landschaftsgedichten“<sup>26</sup> gezählt werden. Diese Gedichte lassen sich jedoch nicht als bloße „Pleinair-Lyrik“<sup>27</sup> klassifizieren. Die „enge intertextuelle Korrespondenz“<sup>28</sup> zur *Fluchtfährte* mit ihren gemeinsamen Themen und Motiven verdeutlicht „wie konkret das Heinsche Gedicht sich auf biographisch-historische Erfahrung stützt.“<sup>29</sup> Ihre dunkle Grundierung und die zahlreichen intertextuellen Implikationen verweisen auf eine komplizierte „Aura der historischen Erinnerung.“<sup>30</sup> Die erinnerte Landschaft avanciert dadurch zum Auslöser und Stimulus der Erinnerung.

Eine ins *Schwarze abgekippte* Erinnerungslandschaft evoziert auch das Gedicht *Klarapfel*, datiert auf den 8. Mai 1968. Die Erinnerung wird vordergründig an optischen und gustatorischen Wahrnehmungen festgemacht:

### *Klarapfel*

- |    |   |
|----|---|
| 1  | Ich beginne, und sage:<br>die Haut ist fest<br>und die Säure<br>hält sich im Mund   |
| 5  | solange ich liege<br>und denke  |
| 10 | Ich beginne, für niemand:<br>das bringt mich zurück<br>in eine Lage –<br>vor aller Algebra<br>und Buchstabenkonklusion.   |
| 15 | Der Gaumen, die Zunge<br>Gefüttert mit Apfelsäure –<br>Ich schlucke Kerne,<br>und die im Mund bleiben<br>Spucke ich aus.  |
| 20 | Ich beginne, mit Taktstrichen:<br>unsichtbaren, dazwischen<br>reißen die Zähne die Haut,<br>brechen das Fleisch,<br>schlagen ein ins Apfelgehäus<br>zwischen Blüte und Stengel –. |
| 25 | Ich beginne,<br>hier ist der Anfang: ich liege<br>im Garten,<br>Labiau, Schweizerweg 3,   |

<sup>26</sup> Żytyniec 2000, S. 85

<sup>27</sup> Kelletat 2006a, S. 91

<sup>28</sup> Żytyniec 2000, S. 84

<sup>29</sup> Kelletat 1998, S. 169

<sup>30</sup> Kelletat 2006a, S. 90

und denke an einen Bretterzaun,  
 grau –.  
 Auf dessen anderer Seite  
 30 ein Hund kläfft

Unsichtbar, am Ende der Welt.<sup>31</sup>

Das Gedicht *Klarapfel* spielt sich auf zwei Ebenen ab. Die erste Ebene beschreibt den Essvorgang eines Apfels. Für das lyrische Ich ist der Essvorgang mit Genuss verbunden. Der Klarapfel wird in einer Art verspeist, die an Weinverkostung erinnert (V. 2-4). Zunächst wird die Haut des Apfels begutachtet (V. 2), dann die Säure (V. 3-4). Diese Verkostung wird durch die Sprechinstanz als bewusste Inszenierung der Erinnerung gebraucht. Es wird refrainartig der Vorgang eines jeweiligen Beginns aufgerufen (V. 1; V. 7; V. 17). In der ersten Strophe möchte das lyrische Ich durch die gustatorische Wahrnehmung in die zweite Ebene gelangen, d. h. in die Erinnerungsebene. Die generierte Erinnerung versetzt die Sprecherinstanz in die Urzeit (V. 10-11), die einen absoluten Anfang markiert. Die Verse 12-16 kehren zum Verkostungsvorgang zurück. Das Herunterschlucken und das Ausspucken der Kerne kündigen eine Wende beim Akt der Verkostung an: Stellte die Verkostung bisher einen Genuss dar, so wird in den nachfolgenden Versen Gewalt evoziert. Diese wird mit *unsichtbaren Taktstrichen* (V. 17-18) initiiert. Der Taktstrich hat in der Musik die Funktion den Takt zu begrenzen. Die nach dem Taktstrich stehende Note bildet in der Regel den Schwerpunkt des Taktes. Übertragen auf das Gedicht, übernehmen diese Funktion die ersten Worte des jeweiligen Verses: *reißen* (V. 19), *brechen* (V. 20) und *schlagen* (V. 21). Dadurch kann eine Isotopiekette ausgemacht werden, die Gewalt evoziert. Der durch gustatorische Wahrnehmung dargestellte Genuss, schlägt in Gewalt um. In den folgenden Versen spielt sich das Geschehen in der zweiten Ebene ab. Vers 23 wird mit dem refrainartigen *Ich beginne* eingeleitet. Die anleitenden Worte des folgenden Verses *hier ist der Anfang* artikulieren konkret den gemeinten Anfang. Das lyrische Ich liegt in einem *Garten*, dessen exakte Lage mit *Labiau Schweizerweg 3* (V. 26) angegeben wird. Die Verse 27-30 sind eine banal wirkende Beschreibung der Lokalität: Ein Garten, der von einem *grauen Bretterzaun* umzäunt ist, von dem das *Kläffen eines Hundes* zu vernehmen ist. Dieser Garten ist für das lyrische Ich *unsichtbar*, denn er liegt *am Ende der Welt* (V. 31). Die Schlusssequenz des Gedichts ist konkret zu verstehen. Das Gedicht ist auf den 8. Mai 1968 datiert, 23 Jahre nach der Kapitulation des Dritten Reiches. Es ist davon auszugehen, dass das Datum deiktisch zu verstehen ist. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Labiau zum russischen Polessk, somit wie die Kurische Nehrung oder Darkehmen für die einstiegen Bewohner unerreichbar. Das Motiv des Unerreichbaren, des *acherontisch abgetauchten* avan-

<sup>31</sup> GZ, S. 72f.

ciert zum typischen Merkmal der Ostpreußen-Gedichte aus dem Band *Gegenzeichnung*. Der Verlust der Heimat wird in der Metaphorik und den intertextuellen Implikationen in der mannigfaltigen Symbolik des Apfels evoziert. Sie umfasst u. a. Themenbereiche wie Sexualität, Fruchtbarkeit, Liebesglück, Leben, aber auch den Tod (Märchen von Schneewittchen, Mythos der Perephone).<sup>32</sup> Der Apfel gilt in der christlichen Theologie als Symbol des Sündenfalls. Bereits seine lateinische Bezeichnung *malum* bedeutet auch Unheil, Übel, Fehler und Schaden. Der vordergründige Nexus in Bezug auf das Buch *Genesis* ist leicht auszumachen. Am Anfang des Gedichts wird eine Verführungssituation evoziert. Die Genusssituation der ersten Strophe mündet in der Symbolik der Urzeit (V. 18-19). Das Verspeisen des Apfels wird nachfolgend als Gewaltakt dargestellt. Es folgt eine Sequenz, die symbolisch für das Paradies des lyrischen Ichs steht: der Garten in Labiau. Die Beschreibung des Gartens entspricht jedoch nicht der gängigen Paradiesvorstellung. Lexeme wie *Bretterzaun* und das Attribut *grau* destruieren Assoziationen an einen vermeintlichen Garten Eden. Diese Stelle verdeutlicht jenen Mechanismus, der in Heins Prosa und Lyrik häufig zu beobachten ist: Die Landschaften und Lokalitäten werden nicht emphatisch überhöht. Im Gedicht *Klarapfel* wird mit der Paradies- und Sündenfallsymbolik Apfel und Verführung bewusst gespielt. Die Paradies- und Sündenfallsymbolik wird auf eine geradezu banal wirkende Ebene herabgestuft. Das Paradiesmotiv wird zum Antiparadies umfunktioniert. Dieses wird ambivalent aufgefasst: Einerseits war es das Paradies der Kindheit, andererseits wurde es durch den Sündenfall des Nationalsozialismus unwiederbringlich zerstört. Das im Gedicht evozierte Motiv des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies basiert auf dem Archetypus der urgeschichtlichen Verfehlungsgeschichten wie der Turmbau zu Babel und die Vertreibung aus dem Paradies im Buch *Genesis*. Dieser rote Motivfaden wird im nachfolgenden Gedicht fortgeführt: Das Gedicht *Nach der Detonation* (datiert auf den 11.07.1972) bildet den Abschluss derjenigen Gedichte, die Ostpreußen als Kindheitserinnerung evozieren:

*Nach der Detonation*

1	Inmitten einer Kindergeschichte von Schiffen Netzen Türmen Damals fiel ich ins Bild Es qualmte an den Rändern
5	Und die Stichflamme wartete noch
	 Voll Ungeduld strich ich ums Postamt und Rathaus blickte hinüber zu Eisernen Adler

<sup>32</sup>

Vgl. WdS, S. 38f.

- 10            der Kopfsteine kröpft nachts und wartet  
auf Plünderung und Gewalt Den Raub der Sabinerinnen  
und ein Widerschein Ölflammenmeer der Marktplatz  
Der alte Ford meines Vaters von Blei durchsiebt  
Der Atem durchsiebt
- 15            Meine Schuhe am Fluß an einem Gemüsekarren  
Ein Hundeknochen bremst das Rad  
Quecke wächst und nach Poggen riechts  
Ein Messer bin ich geschlagen ins Holz  
Hänge im Wasser die Hände auf Grund  
Blind geh ich
- 20                       mein Atem ein Blechkiel  
Nach oben Damals war ich Sektierer
- Das ist die Stadt in der meine Mutter  
vom Apfel fiel    wie man sagt und ich  
dreißig Jahre später
- 25            Wir gingen ungesehn Fracht in einem Frachter  
Eine alte Frau hebt die Hand die sich hebt die Hand die sich hebt  
Sinkt sich hebt fällt bis an die Stelle  
Wo die Wolke sich löst nach der Detonation  
Sirren im Ohr
- 30            Die Schnake Gedächtnis<sup>33</sup>

Die evozierte Erinnerung spielt sich auf mehreren Ebenen ab und ist als fragmentarisch und bruchstückhaft zu bezeichnen. Der Titel des Gedichtes lässt etwas Zerstörerisches erwarten. Dem widerspricht jedoch der erste Vers, der an etwas Idyllisches aus der Kindheit denken lässt. Im folgenden Vers wird eine Landschaft angedeutet. Die Substantive *Schiffe*, *Netze* und *Türme* lassen an eine Landschaft denken, die sich naheliegend in Meeresnähe befindet. Diese Landschaft wird jedoch nicht näher benannt. In dieses Szenario wird die Geburt der Sprechinstanz eingebaut (V. 3). Die Geburtsszene markiert einen Wendepunkt, der die idyllischen Landschaftsbeschreibungen von den Unheil ankündenden Versen trennt. Das Verb *qualmen* (V. 4) und das Substantiv *Stichflamme* (V. 5) kündigen ein apokalyptisches Szenario an. Bei näherer Betrachtung dieser Verse wird das autobiografische Moment deutlich. Wie bereits in dem im einleitenden Teil dieser Studie zitierten Gedicht *Gezeugt im Herbst* wird die politische Situation am Ende der Weimarer Republik evoziert (V. 4-5). Die Wortsequenzen *Und die Stichflamme* und *wartete noch* werden typografisch durch ein Spatium getrennt. Dieser Leerraum verbildlicht das Entsetzen über das kommende Geschehen. Die Verse 6-7 kehren zu einem Kindheitsbild zurück. Das lyrische Ich befindet sich in seiner Heimatstadt. Das Verb (herum)streichen (V. 6) evoziert eine unbeschwerte Szenerie. Das lyrische Ich treibt sich vielleicht aus Langeweile in der Stadt herum. In diese idyllische Szenerie wird eine Gewaltszene

<sup>33</sup> GZ, S. 96f.

implementiert. Es wird explizit auf die antike Geschichte vom Raub der Sabinerinnen angespielt. Romulus und Remus waren Söhne des Kriegsgottes Mars. Nach Plutarch wurde ihre Mutter Rhea Silvia vom Mars vergewaltigt. Es werden Parallelen angedeutet, die an Kriegsverbrechen denken lassen. Die vorhergegangene Textsequenz *Auf Plünderung und Gewalt* (V. 10) verstärkt diesen Eindruck. Die Verse 11-13 evozieren ein infernalisches Szenario. Im *Widerschein* eines *Ölflammenmeeres* sieht das lyrische Ich das zerschossene Auto seines Vaters. Das heißt, dass sich die Sprecherinstanz plötzlich inmitten des apokalyptischen Geschehens selbst befindet, was im Wechsel des Tempus vom Imperfekt in das Präsens erkennbar wird. Die Erinnerung wandelt sich zur Gegenwart. Die Sprechinstanz wechselt die Ebene jedoch nicht wirklich. Die Erinnerungen werden dermaßen präsent, dass sie wie Gegenwart erscheinen. Dies wird insbesondere durch den erneuten Tempuswechsel in das Imperfekt deutlich (V. 21). Die Ebenen des Gedichtes changieren zwischen apokalyptischen Szenarien und idyllisch anmutenden Kindheitserinnerungen. In den Versen 14-16 wird eine ländliche Landschaft evoziert: Ein Gemüsekarren, der an einem Fluss vorbeifährt, an dessen Ufer *Quecke* wächst und es nach *Poggen* riecht. Der niederdeutsche Ausdruck *Poggen*, für Frosch oder Kröte<sup>34</sup> (V. 16), verweist darauf, dass diese Landschaft sich wohl im norddeutschen Raum befindet. Von besonderer Bedeutung ist die Symbolik dieses Lexems: Der Frosch v. a. die Kröte gilt in der Tiersymbolik der Bibel als ein dämonisches Tier und als Symbol des Dämonischen.<sup>35</sup> Im späten Mittelalter wurden der Kröte noch die Attribute Unkeuschheit und Tod zugewiesen.<sup>36</sup> Die zur Familie der Süßgräser (Poaceae) gehörende Quecke gilt als Symbol für Not und Krankheit.<sup>37</sup> Die Symbolik der beiden Lexeme birgt Hinweise auf Unheil und Tod. Diese Symbolik wiederholt auf einer anderen Ebene apokalyptische Szenarien aus den Versen 11-13. In den Versen 17-21 vollzieht sich ein abermaliger Wechsel des Erinnerungsraums. Die Beschreibung der erinnerten Landschaft mündet in der Autoreflexion der Sprechinstanz. Das lyrische Ich bezeichnet sich selbst als *ein ins Holz geschlagenes Messer* (V. 17) und als *Sektierer* (V. 21). Sekte leitet sich vom lateinischen *secta* ab, was Partei heißt. Ursprünglich war es eine wertneutrale Bezeichnung für eine religiöse, philosophische oder auch politische Gruppierung. Die heutzutage gebräuchliche pejorative Bedeutung im Sinne einer Gemeinschaft, die radikale und einseitige politische oder religiöse Grundsätze vertritt, entwickelte sich erst im

<sup>34</sup> Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Der digitale Grimm. Zweitausendeins. Frankfurt/M. 2004. [CD-ROM]

<sup>35</sup> Vgl. Veitschegger 2001, (o. Seitenzahl)

<sup>36</sup> Vgl. BBuS, S. 107

<sup>37</sup> Vgl. URL <http://www.online-traumdeutung.com/lexikon/Quecken> [Zugriff:27.10.2012]. Vgl. hierzu auch Kurschat 1964, S. 116



Mittelalter.<sup>38</sup> Der Nationalsozialismus wird im Gedicht nicht namentlich erwähnt. Die Pflanzen- und Tiersymbolik und die Aussage des lyrischen Ichs er sei damals Sektierer gewesen, deuten auf jemanden, der damals Anhänger einer Irrlehre war, naheliegend des Nationalsozialismus.

Einen explizit autobiografischen Zug weisen die Verse 22-24 auf. Das lyrische Ich erwähnt die Stadt, wo seine Mutter und es selbst zur Welt kamen. Der Name der Stadt bleibt jedoch unerwähnt. Im Vers 25 wechselt das Personalpronomen *Ich* zum kollektiven *Wir*. Das *Wir* bezeichnet ein Kollektiv, das zugleich anonymisiert wird. Das *Wir* wird als *Fracht* bezeichnet (V. 25), die aus der Stadt *ungesehen* wegging (V. 25). Aus der anonymen *Fracht* ragt *eine alte Frau* heraus, deren Hand die gleiche hebende und senkende Abschiedsbewegung vollführt. Diese Textsequenzen können als die Andeutung der Flucht verstanden werden. Die Schlussverse *nach der Detonation / Sirren im Ohr // die Schnake Gedächtnis* bedeuten die Umkehrung des bisherigen Erinnerungsvorgangs. In den vorangegangenen Gedichten bedurfte es stets eines auslösenden Moments, das die Erinnerung in Gang gesetzt hatte. Die *Detonation* hingegen beendet den Erinnerungsvorgang. Das *Sirren im Ohr* bleibt als Nachhall der Erinnerung, die metaphorisch von einer *Schnake* erzeugt wird und sich im Gedächtnis festbohrt. Die Wortfolge *Schnake Gedächtnis* kann als intertextuelle Implikation in Bezug auf Martin Walsers Theaterstück *Der schwarze Schwan* aufgefasst werden. In Walsers Stück werden leitmotivisch das Gedächtnis, die Erinnerung und die Frage nach der Schuld der Vätergeneration in den Mittelpunkt gestellt.<sup>39</sup>

In den bisher analysierten Gedichten aus dem Band *Gegenzeichnung. Gedichte 1962-1982* wurden zahlreiche Parallelen zur *Fluchtfährte* deutlich. Die Autotextualität ist v. a. an der Topografie der Orte auszumachen. In den Gedichten werden „Namen, Wörter, Buchstaben, Laute – ihre evokative Kraft auf das Sprachliche begrenzt.“<sup>40</sup> Die Erinnerung erscheint fragmentarisch und bruchstückhaft, was in den zahlreichen Ellipsen und asyndetischen Reihungen zum Ausdruck gebracht wird. Die evozierten Orte und Landschaften erscheinen als verschattet und unerreichbar. Die Art der Evokation der Erinnerung ändert sich im Band *Zwischen Winter und Winter*. Das poetologische Verfahren soll nachfolgend anhand von zwei Gedichten aufgezeigt werden. Die Gedichte *Kopfunter im Luftspiegel sehen was starb* und *Zu den Schatten am Strom leg dein Gelausch* schuf Hein nach seinem Polenbesuch 1984. Die Gedichte haben einen engen biografischen Bezug. Sie thematisieren Orte, die für den jungen Hein von Bedeutung waren: In Stuhm besuchte er die Napolä und in Dirschau befindet sich

<sup>38</sup> Vgl. URL [www.sekteninformation.de/10html](http://www.sekteninformation.de/10html) [Zugriff: 27.10.2012]

<sup>39</sup> Vgl. Walser 1987, S. 215-272

<sup>40</sup> Kelletat 1998, S. 168

die Weichselbrücke, über die die deutsche Bevölkerung aus Ostpreußen 1945 floh. Das Gedicht *Kopfunter im Luftspiegel sehen was starb* konstituiert sich über die Evokation zweier simultaner Bildebenen, die sich in einem *Jetzt* und *Damals* abspielen:

#### KOPFUNTER IM LUFTSPIEGEL SEHEN WAS STARB

1	zwischen Winter und Winter Angelrute mein Blick
	Augenblicke auf alten Badestegbrettern Kopfweiden am Stuhmer See zum Vergleich
5	Fotos von damals von heute
	Januar und es bleibt Januar
10	übers Wasser geh ich <sup>41</sup>

Die erste Ebene bilden die konkret zu nehmenden Wahrnehmungen der *Sprechinstanz*: *Badestegbretter* (V. 3) und die *Kopfweiden am Stuhmer See* (V. 4). Die Wahrnehmungen aus dem *Jetzt* werden wie auf einer alten Fotografie (V. 5) mit dem *Damals* verglichen. Die simultan verlaufenden Ebenen kommen vor den Augen des lyrischen Ichs in den Versen 7-8 zusammen. Das Substantiv *Januar* ist typografisch abgegrenzt, sodass ihm eine besondere Bedeutung zugemessen wird. Dieses Stichwort lässt an die Januarflucht 1945 denken. Die intertextuelle Implikation verweist auf die Fluchtszenen aus der *Fluchtfährte*. Im Unterschied zu den Gedichten aus dem Band *Gegenzeichnung* konstituiert sich das Gedicht ebenfalls auf den *Jetzt* und *Damals* Ebenen, diese interferieren jedoch nicht, sondern verlaufen parallel. Die Simultaneität wird durch den Vergleich des real Erlebten mit der Erinnerung erzeugt, sodass die beiden Ebenen sich nicht überlagern und dadurch Gleichzeitigkeit erfahren. Dieses Verfahren wird im Gedicht *Zu den Schatten am Strom leg ich mein Gelausch* fortgesetzt:

1	ZU DEN SCHATTEN AM STROM LEG DEIN GELAUSCH zu ihrem Geschrei
	S c h e r d i c h V e r g i ß G e h
5	
	Engel Melancholie

---

<sup>41</sup> ZW, S. 42

Von Fackeln aus brennenden Schützenpanzern  
Am Strom ihr Schrei

Atme ich aus<sup>42</sup>

42 ZW, S. 44

*Mein Flügel ist zum Schwung bereit  
ich kehre gern zurück  
denn blieb' ich auch lebendige Zeit  
ich hätte wenig Glück.*

*Gerhard Scholem, Gruß vom  
Angelus*

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.<sup>43</sup>

In der neunten These des postum publizierten Aufsatzes, den Benjamin unter dem Eindruck des aufsteigenden Nationalsozialismus verfasst hatte, erkannte er in Klees Zeichnung den Engel der Geschichte. „Dieser will die Folgen der Katastrophe [...] rückgängig machen. Er kann es aber nicht.“<sup>44</sup> Der Engel wird vom Sturm in die Zukunft geweht, der vom Paradies aus, als Fortschritt weht. Benjamin gewinnt das Denkbild erst aus dem Kontrast zwischen einem poetischen Zitat (das vor der These zitierte Gedichtfragment Scholems) und Klees Zeichnung. Benjamins Text reflektiert „sowohl dasjenige, was sich nur dem Blick der Tradition offenbart, als auch Ohnmacht einer rückgewendeten Haltung, der nur mehr der Blick auf die Katastrophe bleibt.“<sup>45</sup> Intertextuelle Reminiszenzen in Bezug auf Benjamins *Engel der Geschichte* tauchen in unterschiedlichen Motiven in Heins Dichtung auf: Die Benjamin'sche Denkfigur „wandert in vielen Gestalt durch das Heinsche Gedicht ‚schuppig‘ [und] ‚wespenköpfig‘.“<sup>46</sup> In Heins Lyrik wird der ohnmächtige Blick auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts signifikant. Das poetologische Verfahren der Evokation simultaner und interferierender Erinnerungsräume machen die persönliche Katastrophe, die Erfahrung des Nationalsozialismus, die Flucht und die politische Spaltung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg als bestimmte Generationserfahrung deutlich.

Das poetologische Verfahren der Kontrastierung zwischen dem Erinnerten und dem real Erlebten wird in den späten Ostpreußen-Gedichten fortgesetzt, die nach Heins Reise „an den trigonometrischen Punkt der Geburt“<sup>47</sup> 1997 entstanden sind. Diese Gedichte sind Bestandteil

<sup>43</sup> Benjamin 1966, S. 669f. (Herv. im Orig.)

<sup>44</sup> Eberlein 1991, (o. Seitenangabe)

<sup>45</sup> Weigel 2011, (o. Seitenangabe)

<sup>46</sup> Laschen 1984, (o. Seitenangabe)

<sup>47</sup> FLU, S. 201

des Zyklus *Geistergehölz am Fels* im Band *Hier ist gegangen wer*.<sup>48</sup> Die Reise in die Kaliningradskaja Oblast fällt mit dem Ende der Arbeit an der *Fluchtfährte* zusammen. Der Epilog der Erzählung wurde nach dieser Reise geschrieben, was die zahlreichen autotextuellen Bezüge erklärt. Initiiert wird das späte Ostpreußen-Motiv mit dem Gedicht *Polessk, 1997*:

POLESSK, 1997

1	Allein mit dem Wort Hinter den Zähnen klamm am Gaumen die Zunge
5	Abgehetzt die Zeit Fischmarkt Katzenkopfecho Polessk / Labiau Prallaug Fuseldunstpracher wieviel im Schnitt Rubel Lit
10	Die Fährte im Sprung Kombinat aus Komturei zur Seite sprech ich
	Und was schlug uns niederschlug hier inzwischen dem ich entlang renn
15	Rubel Lit wieviel im Schnitt Fuseldunstpracher Prellaug Labiau /Polessk Katzenkopf-Fischmarkt-Echo Zeiten abgehetzt
20	Hinter den Zähnen am Gaumen klamm die Zunge allein mit dem Wort <sup>49</sup>

Die sechs Strophen des Gedichts wechseln zwischen Haiku- und Tankasilbenschema. Das strenge Silbenschema wird in der zweiten und fünften Strophe nicht ganz eingehalten. Das Gedicht weist ein strenges binnensymmetrisches System auf, nachdem es aufgebaut wird. Die erste und zweite Strophe sind in Bezug auf die Strophen fünf und sechs fast enantiomorph. Die erste Strophe und ihre Entsprechung, die Schlussstrophe des Gedichts bestehen aus je 12 gleichen Wörtern. Durch Wortfolgeänderung kommt es zu semantischen Verschiebungen, die wie ein Echo der ersten Strophe nachhallen. Nach dem gleichen Prinzip werden die zweite und die fünfte Strophe konzipiert. Das strenge symmetrische System wird jedoch nicht ganz

<sup>48</sup> Das Ostpreußen-Thema wird in den nachfolgenden Bänden *Aufriß des Lichts. Nachtkreis* und *Weltrand-hin* weiter fortgesetzt.

<sup>49</sup> HG, S. 90

konsequent eingehalten: Die zweite Strophe besteht aus 13 Wörtern und hält das klassische Tankasilbenschema 5-7-5-7-7 ein. Die als enantiomorph zu der zweiten Strophe gedachte fünfte Strophe besteht aus 14 Wörtern und ihr Silbenschema ist ein umgekehrtes Tankasilbenschema 7-7-5-7-5. Die Worte in den beiden Strophen sind bis auf die beiden Komposita *Prallaug*<sup>50</sup> (V. 7) und *Prellaug* (V. 16) bis auf einen Buchstaben identisch. Das zusätzliche Wort in der fünften Strophe entsteht durch die Auflösung des Kompositums *Katzenkopfecho* (V. 5) zum *Katzenkopf-Fischmarkt-Echo* (V. 18). In der zweiten und fünften Strophe wird durch Wortfolgeänderung eine semantische Verschiebung erreicht, die sich über dichterische Sprachbewegung und den Gestus der Bezugnahme (Nennung der topografischen Begebenheiten) konstituiert. Die produzierten Bilder sind leicht zu entschlüsseln. Sie sind Hinweise auf die Ortschaft Polessk, vormals Labiau. Das Gedicht kommt insgesamt mit nur drei Verben aus. Die Aussage konstituiert sich über die Bedeutungszuweisung an das Gesagte. Die enantiomorph angeordneten Strophen können als sprachliche Bewegung des Gedichts aufgefasst werden, die auf Generierung von Behauptungen basieren und deren semantisch verschobene Entsprechungen durchlaufen. Die Erinnerungsräume changieren zwischen *Jetzt* und *Damals*. Durch die enantiomorphe Anordnung des Gedichts werden die Erinnerungsräume ineinander getauscht: Polessk wird zu Labiau und Labiau wird zu Polessk. Die Erinnerungsbilder der Sprechinstanz werden mit den real erlebten Begebenheiten verglichen: *Kombinat aus Komturei* (V. 10). Die evozierte Zusammengehörigkeit von *Jetzt* und *Damals* bewirkt, dass „die räumlichen Dimensionen für die Identität [...] unterschiedliche[r] Zeiten entsteht.“<sup>51</sup> Wie konkret die Bilder zu verstehen sind, verdeutlichen die Beschreibungen dessen, was dem lyrischen Ich vor Ort begegnete: Es ist nicht nur die metaphorisch gemeinte *abgehetzte Zeit* (V. 4), sondern auch die traurige Realität der Oblast Kaliningrad im Jahre 1997, die der Sprechinstanz in Form eines alkoholisierten Bettlers begegnet (V. 7 und V. 16). Die enantiomorphe Konstruktion des Gedichts ist „die ideale elementare ‚Maschine‘ des Dialogs.“<sup>52</sup> Der Dialog spielt sich zwischen dem *Damals* und *Jetzt* ab.

Die autotextuelle Kontextualisierung des recht schwer zugänglichen Gedichts findet sich im Epilog der *Fluchtfährte*:

Der nächste Tag gehörte Labiau. Labiau / Polessk an der zwei Kilometer nördlich ins Kurische Haff mündeten Deime. Nachwievor. Wir fahrn die Königsberger lang auf den Fischmarkt zu - Jetzt müsste die Pfarrkirche kommen, für mich die Wittenberger, Luthers Fünfundneunzigthsenkirche. Sie hat sich mit ihm im nachgewachsenen Park verkrochen, vor Lenin, Genosse Lenin, der den Marktplatz besetzt hält, die Fischmarktstände ans Deimeufer beim Amtsgericht,

<sup>50</sup> Prallaug (s'Ronnys Schantle) ist eine Narren-Figur aus der Rottweiler Fasnet. (Diesen Hinweis verdanke ich den Teilnehmer meines Seminars „Manfred Peter Hein: Ein deutscher Dichter aus Finnland“ im SoSe 2014.) Im Gedicht wirkt der angetrunkene Bettler auf das lyrische Ich möglicherweise wie ein Narr.

<sup>51</sup> Waldschmidt 2011, S. 197

<sup>52</sup> Lotman, 1990a, S. 300

dem einstigen Ordenskomturhaus, jetziges Maschinenkombinat per Ukas verscheucht hat. Im Hafenbecken, auch weiter hinten auf dem Fluß kein einziger Kahn. Die Straßen überall gelichtet, einzig der Schweizerweg, unsere Straße lückenlos. Hausfronten und Hinterhöfe gealtert ohne Kosmetik, verarmt Erinnerung weckend. – Hier haben die Eltern, der Vater mich, die Mutter mich mit ihm, den großen mit dem knirpsigen kleinen Hitlerkameraden, vor später – wann? – mit der Vorstufe versehen, für Knirpse zum Steigen zu hoher Haustürschwelle geknipst. Die an der Ziegelschuppenwand hängende Leiter dieselbe noch, von der damals zu kurz teretend abgestürzt? Mein beschämender Tribut eine bei Dana geschnorrte Zigarette für die darum prachernde, Parterre im Fenster aufgeblockte Alte [...]. Es zieht zur Deimemündung mich ans Haff. Über die Deimebrücke zum Großen Friedrichsgraben, da weiter nach Nemonien. – Déjà vu, hört er sich flüstern, déjà vu. Links das Haff, rechts der Kanal, als säß er im Opel Cabriolet des Vaters.<sup>53</sup>

Die kontrastive Gegenüberstellung der Modi Erinnerung und des real Erlebten, wird im Gedicht *Geborstener Flintenlauf* ebenfalls erkennbar. Das Gedicht lautet:

#### GEBORSTENER FLINTENLAUF

1	Im toten Winkel
	Tagtraummeistern zum Empfang
	die Apfelbäume
	an alter Stelle noch wo
5	eingepflanzter Blick
	im Kreis mit seinen Toten
	wuchernd aufgelebt
	vergeblich Zechbruderschaft
	auf Gartenrücken
10	ich such im Doswidanja
	rastend hier rostend
	geborstener Flintenlauf <sup>54</sup>

Die Zuordnung des Gedichtes als *Trempen-Gedicht*<sup>55</sup> erschließt sich im Zusammenhang mit der Lektüre der *Fluchtfährte*.<sup>56</sup> Das Spiel mit den beiden Modi kann anhand der typografischen und der isosyllabischen Anordnung des Gedichts nachvollzogen werden. Die Verse haben abwechselnd fünf und sieben Silben. Die Verse 1-3-5-7-9 und 11 beschreiben den Modus des Erinnerten. Es wird erinnert an etwas, was sich im toten Winkel befindet (V. 1). Die Bezeichnung *toter Winkel* erscheint als ein Analogon des ins Schwarze abgekippten. Fast sarkastisch klingt die Bemerkung *die Apfelbäume / an alter Stelle noch* (V. 3-4). Was das lyrische Ich *an alter Stelle* (V. 4) empfängt, sind *Tagtraumgeister* und die *Toten*. Die erlebte Wirklichkeit vor Ort kann nur in Verbindung mit dem Vergangenen erfahren werden. Die Sprechinstanz versucht vergeblich die Wirklichkeit zu akzeptieren. Die beiden Ebenen des

<sup>53</sup> FLU, S. 213f.

<sup>54</sup> HG, S. 95

<sup>55</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 140

<sup>56</sup> Vgl. FLU, S. 210f.

Gedichts geben lediglich Ansätze für die intendierte Bedeutung. Die Sinnzusammenhänge werden nur angedeutet. Die semantischen Leerstellen bewirken eine partielle Verweigerung der Sinnkohärenz, sodass sowohl das erlebte *Jetzt* und das erinnerte *Damals* nur schemenhaft erscheinen. Die Intertextualität des Gedichtes beschränkt sich auf Motivsimilarität in der *Fluchtfährte*.<sup>57</sup> Der evozierte Raum ist nur schemenhaft skizziert, trotzdem wird er zum Assoziationsstimulus und auslösendem Moment für die Erinnerung des lyrischen Ichs.

Über das Changieren zwischen dem erlebten *Jetzt* und der Suche nach Spuren des *Damals* konstituiert sich das Gedicht *Junijuliluft*:

Junijuliluft

Wiedergängerschatten auf grasvernarbten Schutt  
 Pfahlgründung Kneiphof Stadt versunken ausgebleichene  
 Bilder des Untergangs mit wem sich unterreden  
 im Statuenpark hier auf dem Bronzenkatzentier  
 herreitender Zögling Fotomodell auf blaue  
 Junijuliluft projiziert ich zitier dein Niewieder<sup>58</sup>

Der Titel des Gedichts stellt eine Kontamination der Monatsnamen Juni und Juli dar. Der Titel bezieht sich auf den Zeitpunkt der Reise des Dichters in das ehemalige Ostpreußen. Anders als in den beiden zuvor analysierten Gedichten ist die Erinnerung des lyrischen Ichs eine imaginierte:

Kaliningrad / Königsberg. Bin vorbereitet, bins nicht: ich kannte Königsberg nicht. Kann nur an die Straßenbahn, die Haltestelle beim Zoo, den Eisengitterzaun dort mich erinnern –. So etwas gab es in Labiau, der königsbergnahen Stadt der ersten Kindheitsjahre, nicht. Vielleicht warn wir im Zoo. Oder es wurde nichts draus, weil das Einkaufen vorging.<sup>59</sup>

Die im Gedicht evozierte Stadt wird nicht namentlich erwähnt. Sie ist jedoch unschwer als Königsberg zu identifizieren. Im Vers 2 werden die Pfahlgründung und der Kneiphof erwähnt, die eindeutige Hinweise auf das alte Königsberg sind. *Kneiphof* ist mit der berühmten Dominsel verbunden, die seit 1322 geistlicher Bezirk von Königsberg war und wo zwischen 1330 und 1380 der Dom entstand. Diese Örtlichkeiten werden als *versunken ausgebleichene / Bilder des Untergangs* benannt. Die Textpartikel *Bilder des Untergangs* (V. 3) korrespondieren mit der Sequenz *auf grasvernarbten Schutt* (V. 1). Das Übriggebliebene vom alten Königsberg, ist unter dem vom Gras bewachsenen Schutt verborgen. Das Verschüttete ist jedoch nicht ganz abhanden gekommen. Wird im Schutt gegraben, so werden die alten Spuren an die

<sup>57</sup> Im Schlussvers insbesondere auch eine Allusion auf eine Hessen-Episode. Dort heißt es: *Ich tat es ihm nach, auf dem Sandkopf mein unauffindbares Versteck, sah mich heimgekehrt als Oberförster, und wenn nicht das, als Wilderer, ölte meine dort deponierte, vor Monaten im Revier aufgestöberte, am Kolbenhals aber zerbrochene Jagdflinte* [...]. (FLU, S. 122, Herv. d. Verf.).

<sup>58</sup> HG, S. 94

<sup>59</sup> FLU, S. 211



Oberfläche befördert. In diesem Gedicht wird das Palimpsestprinzip aufgerufen. Dieses ist ganz konkret zu verstehen. Königsberg wurde im Winter 1945 durch Kriegshandlungen fast vollkommen zerstört. Der Untergang des alten Königsberg ist jedoch nicht alleine den Kriegshandlungen geschuldet, sondern gezielten Zerstörungen während der Sowjetzeit.<sup>60</sup> Hein thematisiert sie im Epilog der *Fluchtfährte*:

Das seit den siebziger Jahren die Stelle des Königsberger Schlosses einnehmende, seiner Betonpathosstatik spottend achtzehnstockhohe Leere bebrütende, mit rotunterlaufen zur Dominsel stierem Vierecksblick zähnebleckend kalkiggepresste Zunge zeigende Haus der Räte ragt – Monster zu taufender Torso – ins Gestern.<sup>61</sup>

Das Entsetzen über das Vorgefundene wird in der *Fluchtfährte* „mehrfach in monströse Satzkonstruktionen gebannt.“<sup>62</sup> In der Sprache der Lyrik wird das Entsetzen durch Neologismen zum Ausdruck gebracht (z. B. V. 1 grasvernarbt). Die Bilder des real erlebten Kaliningrad (V. 4) werden mit dem Erinnerten kontrastiert. Der evozierte Raum wird auch in diesem Gedicht zum Assoziationsstimulus für die Erinnerung des lyrischen Ichs. Die intertextuellen Beziehungen beziehen sich auf den Epilog der *Fluchtfährte*.

Die bisher analysierten Ostpreußen-Gedichte aus dem Band *Hier ist gegangen wer* weisen v. a. autotextuelle Bezüge zur *Fluchtfährte* auf. Das Gedicht *Memorial* konstituiert sich hingegen über für Hein untypisch emotionale, vom Pathos aufgeladene Sprache und gezielt eingesetzte intertextuelle Implikationen:

#### MEMORIAL

- |    |  |
|----|--|
| 1  | Auf vorgeschobenen Posten zu Feldschlachträumen<br>Bollwerk umrandet Rammbock in fremde Flut<br>im Stoß und Gegenstoß totgebettete Liebe           |
| 5  | Heimat kein Land mehr Krume für Nekrophilie<br>an See an Strom an Bruch an Haff und Meer<br>Nekromant über ringverstreuten Gliedern                |
|    | DISIECTA MEMBRA PATRIAE HEIMWEHLAND<br>wie findet mein Traum nach Hause an deinen Brüsten<br>am Hol Dich Der Deikert der schamlos lustlosen Lippen |
| 10 | Hier brandet das Meer hier flutet Erinnerung<br>zurück ins verseuchte Tief des Ein und Alles<br>auf Wellenwippe und Schaukel zum Möwenschrei       |
| 15 | Liebe totgebettet lang schon vor Abend<br>Heimat kein Land mehr ringverstreute Glieder<br>Disiecta Membra Patriae Heimwehland                      |

<sup>60</sup> Vgl. hierzu z. B. Garber 2008, S. 7f.

<sup>61</sup> FLU, S. 212

<sup>62</sup> Kelletat 2007b, S. 109

Mit Blindheit geschlagen was treibt dich her Tourist<sup>63</sup>

Der Titel des Gedichtes ist als Denkmal für etwas Abgelebtes gedacht.<sup>64</sup> In der ersten Strophe werden prekäre Vorstellungen vom Bollwerk Ostpreußen und dem bedrohten Grenzland aufgerufen. Mit diesem Themenkomplex beschäftigte sich Hein in der *Fluchtfährte* in extenso. Im Gegensatz zur *Fluchtfährte* wird die Vokabel *Bollwerk* im Gedicht explizit genannt, wodurch ein direkter intertextueller Bezug zu Heinrich von Treitschkes Schrift *Das deutsche Ordensland Preußen* hergestellt wird:

Kaum ist ein Stück Landes von den Deutschen durchstürmt, so führen deutsche Schiffe Balken und Steine die Weichsel herab, an den äußersten Grenzen des Eroberten entstehen jene Burgen, deren strategisch glückliche Lage Kriegskundige noch heute bewundern – zuerst Thorn, Kulm, Marienwerder. Diese **vorgeschobenen Posten** sind im kleinen, was das Ordensland dem Reiche sind: **ein fester Hafendamm, verwegen hinausgebaut vom deutschen Ufer in die wilde See der östlichen Völker.**<sup>65</sup>

In der ersten Strophe wird von Treitschke zwar wörtlich zitiert, der Rekurs bezieht sich in erster Linie auf ein Ideologem, dessen Wurzeln im 19. Jahrhundert angesiedelt und später von den NS-Ideologen übernommen und propagandistisch verwertet wurde.<sup>66</sup> Die folgende intertextuelle Implikation ist das dreimal variierte berühmte Horaz-Wort *disiecti membra poetae* aus den *Satiren*<sup>67</sup>, das auf die zerrissenen Glieder der Heimat anspielt. Aus dem „so findest du doch niemals des eines zerrissnen Dichters Glieder“<sup>68</sup>, wird so findest du doch niemals der Heimat zerrissner Glieder.<sup>69</sup> Das Land der Kindheit existiert nicht mehr. Es ist nur noch *Krumme für Nekrophilie* (V. 4), „an [dessen] Gliedern fingert noch der Nekromant, der die Geister der Toten beschwört, die Glieder sind nur noch Krummen, Brocken, Stimulantien für einen abartigen auf Leichen gerichteten Sexualtrieb.“<sup>70</sup> Die vorgefundenen *Krummen* und *Brocken* werden namentlich aufgerufen (V. 5). Es sind die (Ost-)See, der (Memel-)Strom, das (Zehlauer) Bruch und das (Kurische) Haff. Es wird die Landschaft des nördlichen Ostpreußens aufgerufen. Das was das lyrische Ich dort vorfindet, ist das von den Industrieabwässern *verseuchte* (Memeler) Tief (V. 11). Es findet dort noch die *Wellenwippe und Schaukel zum Möwenschrei* vor (V. 12). Das Land der Kindheit ist unwiederbringlich weg. Die Sprechinstanz nimmt eine reflektierende Haltung an und benennt die Ursache des Verlustes (V. 13). In

<sup>63</sup> HG, S. 92

<sup>64</sup> Vgl. Kelletat 2006a, S. 140

<sup>65</sup> von Treitschke 1915, S. 17 (Herv. d. Verf.)

<sup>66</sup> Vgl. Kap. 3, S. 48-54

<sup>67</sup> Vgl. Horatius Flaccus (1953/54). Erstes Buch, 4, 62, S. 32

<sup>68</sup> Ebd. S. 33

<sup>69</sup> Das ehemalige Ostpreußen wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in drei Teile „zerrissen“: in einen russischen, polnischen und litauischen.

<sup>70</sup> Kelletat 2007b, S. 112f.

der Aussage *mit Blindheit geschlagen* wird auf das Zweite Buch Jesaja rekurriert. Dort weist der Prophet auf das „blinde Volk, das Augen besitzt“<sup>71</sup> hin und auf die Götzenverehrer, die nicht sehen, „da ihre Augen verklebt sind und ihr Sinn nicht zur Einsicht kommt.“<sup>72</sup> Durch die intertextuelle Implikation werden geschichtliche Kontinuitäten angesprochen, die in der völkischen Ideologie und dem Nationalsozialismus gipfelten, die zum Heimatverlust geführt haben. Das, was noch von dem Land der Kindheit übriggeblieben ist, ist dem lyrischen Ich inzwischen fremd geworden. Er ist nur noch Tourist. (V. 16). Im *Memorial* werden sowohl Sinnvorstellungen und die sinnstiftenden Evokationen konsequent ausgeführt. Es wird auf die Störung der Sinnkohärenz und Sinnverweigerungen verzichtet. Das Pathos des Ausdrucks und die emotionale Aufladung des Gesagten, lassen die Sprechinstanz ein allegorisches Gleichnis von Heimat als *totgebettete Liebe* evozieren. Im *Memorial* wird der Kern der Hein'schen Erinnerungsevokation nicht hinterfragt, sondern in einer für ihn untypischen poetischen Rede bestätigt:

Das erinnerte wird [...] in seiner sprachlichen Konstruiertheit bewusst gemacht [...], die Sprache [erscheint] als verbliebene Heimat, als eine aber die sich selbst versehrt und von den Zusammenhängen berührt weiß, vor denen hinweg sie sich immer wieder in [...] Erinnerungen hinwegerrinnern will, durch diese Wissen aber nicht auf Sehnsucht verzichtet, sehr wohl aber Täuschung, imaginiertes Erinnern allein könne beweisen, dass man im Erinnerten wenigstens moralisch unangreifbar aufgehoben sei.<sup>73</sup>

Das Ostpreußenthema wird in den nachfolgenden Bänden erneut aufgegriffen. Im Band *Aufriß des Lichts* konstituiert es sich jedoch über implizitere Hinweise: Über das Symbolhafte und Mythische der Mitteilung und über bestimmte geschichtliche Vorgänge. Beispielhaft hierfür ist das Gedicht *Sarmatisch*.

#### SARMATISCH

1	Dunkle Flamme Wacholder Zypresse des Nordens mit Beinamen Kaddik
5	am sarmatischen Strand von Gestalt ein Wald der voller Feuer steht
10	Dunkle Flamme Wacholder ins Meer von Gestern stürzt der sein Prasseln hört von Stein der Götter <sup>74</sup>

<sup>71</sup> Jes. 43,8

<sup>72</sup> Jes. 44,18

<sup>73</sup> Joachimsthaler 2007b, S.79

<sup>74</sup> AdL. S. 112

Das Gedicht beinhaltet Bilder, die durch ihnen zugewiesene bestimmte Symbolik evoziert werden. Im Gegensatz zu den früheren Ostpreußen-Gedichten, fehlt in diesem Gedicht der Damals-Jetzt-Mechanismus. Die Erinnerungsebenen weichen einer Symbolik, die beispielsweise in den Vokabeln *sarmatisch* und *Kaddik* chiffriert sind. Das Substantiv *Kaddik* ist der dialektale Ausdruck für den Wachholder<sup>75</sup>, die *Zypresse des Nordens*. Dem Wacholder wurde bis in das 19. Jahrhundert in Sagen und Märchen eine magische Rolle zugewiesen und er wurde als Todesbaum gefürchtet, in dem sich die Seelen der Toten versteckten.<sup>76</sup> Das Wort *sarmatisch* deutet auf das von den alten Griechen, Römer und Byzantiner bezeichnete Gebiet, Das Gebiet galt mit Ausnahme des südlichen Teils als winterlich und rau.<sup>77</sup> Im Gedicht wird eine Landschaft evoziert, die eng mit dem Sarmatien-Begriff von Johannes Bobrowski verknüpft ist:

Bobrowski nennt diese Landschaft ‚Sarmatien‘ und knüpft dabei an Römische Geographen und Historiker an, die das Land östlich der Weichsel und der Karpaten ‚Sarmatia‘ und die Ostsee ‚Oceanus Sarmaticus‘ nannten. Es ist ein Teil Europas, der für sie entlegen, fast unbekannt und geheimnisvoll war. In eigentümliche Ferne sind auch die Geschehnisse in den Gedichten Bobrowskis gerückt. ‚Sarmatien‘ ist für ihn Erinnerungsland, ein Schattenland, ein Land zeitlicher und räumlicher Abgeschiedenheit – und zugleich ein Erinnerungsraum, der im Hinblick auf seine Zeit besondere Aktualität besitzt. Nichts charakterisiert die Geschichte Bobrowskis genauer als der doppelte Anspruch: Vergegenwärtigung und Gegenwart.<sup>78</sup>

In diesem Sinne bedeutet Sarmatien auch bei Hein, „nicht nur den geografischen Raum Osteuropa wie in der Antike, sondern auch Geschichtsraum für eine bis in die mythische Vorgeschichte reichende Vergangenheit.“<sup>79</sup> Der von Hein als „vielschichtiges Palimpsest“<sup>80</sup> beschriebene Raum ist auch das zum antiken Sarmatien gehörende ehemalige Ostpreußen. Das Gedicht ist eine Allegorie auf den Untergang des Sarmatischen. Das Gedicht *Aufgelesen im Sand* evoziert in einer ähnlich symbolhaften Sprache diese Landschaft:

#### AUFGELESEN IM SAND

1	Die große Tiefebene und flügge der Blick erträumter Küste Erinnerung Möwenschrei über
5	Wessen Wunde die aufbricht wieder Zwischen den Mündungswassern der Weichsel und Oder

<sup>75</sup> Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Der digitale Grimm. Zweitausendeins, Frankfurt/M. 2004 (CD-ROM). Vgl. hierzu auch EXU, S. 47 und LdPS, S. 277

<sup>76</sup> Vgl. LdPS, S. 277f.

<sup>77</sup> Vgl. Koczy 1989, S. 13

<sup>78</sup> Mauser 1970, S. 7

<sup>79</sup> Egge, 2001, S. 13

<sup>80</sup> Hein 2001c, S. 2

10                      Wunde und Schrei  
                          Ostwärts West Westwärts der Osten  
                          Aufblitzender Blick  
                          Sich kreuzender Klingen  
                          Aufgelesen im Sand<sup>81</sup>

Die evozierte Landschaft wird als *Wunde und Schrei* determiniert. Die chiasmisch angeordneten Richtungsangaben *Ostwärts West Westwärts der Osten*, der im nachfolgenden *Vers aufblitzender Blick* auf *sich kreuzender Klingen* deutet auf die zahlreichen Konflikte, die sich im Laufe der Geschichte in der *großen Tiefebene* abgespielt haben, bis zur Vertreibung der deutschen Bevölkerung nach dem zweiten Weltkrieg und der Neubesiedelung *der großen Tiefebene* mit den aus dem ehemals polnischen Ostgebieten vertriebenen Polen. Die Spuren der in der Vergangenheit liegenden Auseinandersetzungen werden *im Sand aufgelesen*. Im Schlussvers wird das nicht mehr Sichtbare und Unleserliche ans Tageslicht befördert, was Heins Palimpsest-Mechanismus deutlich macht.

Geradezu einen programmatischen Titel trägt das Gedicht *Geschichtslektion*, der zugleich autobiografische Züge aufweist:

#### GESCHICHTSLEKTION

1                      Auf der Schwertbrüder  
                          Spur und Spur des schwarzen Tods  
                          zu siedeln unter  
                          dem Fittich des Preußenaars  
 5                      in Pacht für dreihundert Jahr –

                         Dem Landstrich die Zeit  
                          Läufe abzulesen am  
                          Ächzenden Nestbaum  
                          Mit dem Gewölb über so  
 10                     viel Aufrieb und Niederbruch –

                         Den Wanderzügen  
                          in nordöstlichen Breiten  
                          Salzhandelstraßen  
                          Entlang folgte ich ins  
 15                     Frostfedernland Herodots –<sup>82</sup>

Die drei Strophen des Gedichts sind im Silbenschema des Tanka geschrieben. In der ersten Strophe wird die Geschichte der Salzburger Exulanten thematisiert, die auf der Spur der Ritter

---

<sup>81</sup> NK, S. 60  
<sup>82</sup> WR, S. 121

des Deutschen Ordens Zuflucht in der vom *Schwarzen Tod* heimgesuchten und entleerten *Gegend unter / dem Fittich des Preußenaars* gefunden haben. Diese Wendung, wörtlich verstanden, bedeutet die Schutzgebärde eines Vogelweibchens gegenüber ihren Küken. Diese Symbolik bedeutet, dass Preußen in Gestalt seines Wappentiers<sup>83</sup> als Schutzmacht für die Asylsuchenden aus dem Salzburger Land deklariert wird.<sup>84</sup> Im Gedicht werden geschichtliche Begebenheiten deutlich, von denen ein Durchschnittsbewohner Ostpreußens kaum etwas wusste:

Manchmal erinnerte man sich, daß die Vorfahren aus Salzburg nach Ostpreußen kamen [...]. Daß es sich dabei um Ausweisungen / Vertreibungen der Salzburger Protestanten im Jahre 1731 handelte, dürfte den meisten wohl kaum bekannt sein.<sup>85</sup>

Die beiden Vokabeln *Aufrieb* und *Niederbruch* deuten auf Apokalyptisches hin, das sich bereits in der Vokabel *Läufe* angedeutet hat. *Läufe* bedeutet „ein größten Theils veraltetes Wort, diejenige Zeit in welcher in einem Lande oder dessen Gegend Krieg geführt wird, die Kriegs-Zeiten.“<sup>86</sup> Dieser Archaismus spielt auf die zahlreichen Konflikte, die sich in diesem Gebiet im Laufe der Jahrhunderte abgespielt und die in ihrer Kontinuität letztendlich zum Untergang der Provinz geführt haben. Das Motiv der Apokalypse kehrt in zahlreichen Varianten in Heins Ostpreußen-Motiv immer wieder zurück. Das Apokalyptische wird nicht nur über die Andeutung geschichtlicher Kalamitäten evoziert, sondern auch durch entsprechende symbolhafte Naturbilder:

#### ÖSTLICHE LANDSCHAFT SPÄTER

1	Zwischen Märzschneefetzen am Felshang taumelt der aus der Niederung kam in Kahlfrostbann am Strom
5	dessen Delta sich staut
10	von Jenseits zu Jenseits Weiß und Weiß Haff und See zum Gedenken der Zeit aus Wahn und Wahn und Wahn Flockenwirbel vor Ort <sup>87</sup>

Die Verse der beiden Strophen sind in einem strengen isosyllabischen Schema mit je sechs Silben geschrieben. In der ersten Strophe wird die Landschaft des nördlichen Ostpreußens

<sup>83</sup> Der doppelköpfige Adler wurde als Wappen 1226 von Kaiser Friedrich II. an die Hochmeister des Deutschen Ordens verliehen. (Vgl. Lurker 1983b, S. 131)

<sup>84</sup> Vgl. hierzu auch NL, S. 20

<sup>85</sup> Namowicz, 2001, S. 172

<sup>86</sup> D. Johann Georg Krünitz *Oekonomische Encyklopaedie*. Digitalisierte Version: URL [www.kruenitz1.uni-trier.de](http://www.kruenitz1.uni-trier.de) Lemma ‚Läufe‘ [Zugriff: 2.01.2013].

<sup>87</sup> WR, S. 13

evoziert. Das apokalyptische Szenario wird im fünften Vers durch das Schaktarp-Phänomen erwähnt. Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, bedeutet dieses Phänomen Zerstörung und Untergang. Das lyrische Ich wird als jemand bezeichnet, der aus der *Niederung kam*. Diese Feststellung ist konkret zu nehmen, denn damit ist jemand gemeint, der aus der ostpreußischen Landschaft Elchniederung kommt. Das lyrische Ich nimmt eine distanzierte Haltung an, denn es wird von ihm in der dritten Person gesprochen. Die konkrete Erinnerung wird in den Versen *zum Gedenken der Zeit / aus Wahn und Wahn* deutlich. Es werden wiederum prekäre geschichtliche Vorkommnisse angedeutet, die jedoch nicht genauer präzisiert werden. Das Naturereignis Schaktarp wird in diesem Gedicht metaphorisch mit dem Untergang Ostpreußens vermengt.

Die durchgeführte Analyse bestätigte, dass die Erinnerungslandschaft Ostpreußen in Heins jeweiligen Schaffensperioden unterschiedlich evoziert wird. In *Gegenzeichnung* werden die ostpreußischen Landschaften explizit genannt. Die erinnerte Landschaft konstituiert sich ausschließlich aus der Erinnerung. In Anbetracht der damaligen politischen Lage, erscheint das Erinnerte als etwas, was endgültig verschwunden ist. In diesen Gedichten werden „Erfahrungen der verlorenen Räume“<sup>88</sup> in lyrische Sprache erfasst. Diese Gedichte zeigen eine besondere Nähe zu Bobrowski<sup>89</sup>, ohne jedoch ein verlorenes Kindheits- und Jugendparadies zu beschwören. Die evokative Kraft der Gedichte konstituiert sich paradoxerweise über die Rücknahme der Syntax. Die Landschaft wird nicht emphatisch überhöht. Die Erinnerungen an die verlorene Landschaft sind häufig *verschattet* oder sie werden durch Sinneseindrücke initiiert, wie im Gedicht *Klarapfel*. Die Intertextualität wird in *Gegenzeichnung* in explizitester Form als Montage von Zitaten aus anderen Werken sichtbar. Die intertextuellen Implikationen deuten auf prekäre geschichtliche Vorkommnisse hin. Die Reise nach Polen 1984 bewirkte ein anderes poetologisches Verfahren im Band *Zwischen Winter und Winter*. Der erinnerte Raum changiert zwischen einem *Damals – Jetzt – Kontrast*. Charakteristisch für diese Gedichte ist, dass der Erinnerungsraum einen längeren Erinnerungsprozess darstellt. Es werden Orte evoziert, die stets im Konnex zu geschichtlichen Ereignissen stehen. Die Kontrastierung zwischen einem *Damals* und *Jetzt* wird besonders deutlich in den Gedichten aus dem Band *Hier ist gegangen wer* deutlich, die nach der Reise 1997 in die Oblast Kaliningrad entstanden sind. Die bittere Realität, die dort vorgefunden wurde, wird jedoch nicht mit einer emphatisch überhöhten Kindheitserinnerung kontrastiert. Die Andeutung und Benennung für den Verlust macht die Trauer deutlich. Eine Aufrechnung ist hingegen nicht vorhanden. Die bittere Erkenntnis dieser Gedichte ist, dass sich das lyrische Ich im Land seiner Kindheit nur noch als Tourist

---

<sup>88</sup> Muschg 2006, S. 2

<sup>89</sup> Vgl. Kelletat 2007b, S. 98f.

fühlt. „Der Erinnerungsprozess“ schien mit diesem Band „abgeschlossen“ zu sein: „Die Nostalgie nach der Provinz Ostpreußen, nach Kindheit und Jugend hat [...] Hein sich vom Leib geschrieben, gründlichst.“<sup>90</sup> In den nachfolgenden Bänden wird das Thema Ostpreußen jedoch erneut aufgegriffen. Diese Gedichte thematisieren die ostpreußische Landschaft meistens metaphorisch. Der *Damals – Jetzt – Kontrast* wird mit Ausnahme bei den Gedichten *Labiau 1937*<sup>91</sup> und *Sovetsk 1997*<sup>92</sup> nicht mehr angewandt. Zunehmend wird die Geschichte Ostpreußens thematisiert. Es werden Themen behandelt, wie z. B. die Auswanderung der Salzburger Protestanten. Das heißt auch, dass Ostpreußen nicht nur im Kontext der prekären geschichtlichen Ereignisse thematisiert wird. Die intertextuellen Bezüge beziehen sich auf Geschichtsmaterial, das jedoch z. T. nur implizit angedeutet wird. Die Gedichte haben häufig einen fragmentarischen Charakter, die durch semantische Leerstellen erzeugt werden. Diese führen jedoch nicht zur Bedeutungslosigkeit, sie erzeugen Bedeutungsråder, die mit Assoziationen befrachtet werden können.

#### 4.1 Finnland-Gedichte

Das Finnland-Motiv nimmt in Heins Lyrikwerk nicht den quantitativen Rahmen ein, die das Ostpreußen-Motiv einnimmt. Die ersten Gedichte mit einem expliziten Bezug zu Finnland fallen mit Heins Übersiedlung nach Finnland zusammen. Wie die Ostpreußen-Gedichte, weisen auch die Finnland-Gedichte zahlreiche Verknüpfungen zur *Fluchtfährte*, *Der Nördlichen Landung* und zum *Exulanten* auf. In Anbetracht der finnischen Natur, könnte das Finnland-Motiv die Erwartung wecken, reiner Naturlyrik zu begegnen. Heins Lyrik kann aber nicht als reine Naturlyrik bezeichnet werden, denn den Lyriker Hein

berührt Natur nur als Teil von Landschaft, und Landschaft wird Natur erst durch den Menschen, der sich in ihr bewegt, sie auf besondere Weise sieht, sie vor allem mit allen Sinnen wahrnimmt, etwa die Färbung des Lichts zu den einzelnen Tages- und Jahreszeiten. Landschaft ist für Hein immer durch Menschen und somit geschichtlich geprägt. Sie ist Ort des Erinnerns.<sup>93</sup>

In den Gedichten aus dem Band *Gegenzeichnung* wird eine gewisse Nähe zur Pentti Saarikoskis Dichtung deutlich. Der intertextueller Nexus wird insbesondere zwischen Heins Finnland-Gedichten aus diesem Band und Saarikoskis Band *Ich rede. Gedichte*<sup>94</sup> signifikant. Die Entstehung dieser Gedichte steht in zeitlicher Nähe zu Heins Übersetzungen seiner Gedichte.

---

<sup>90</sup> Kelletat 2001, S. 109

<sup>91</sup> Vgl. NK, S. 99

<sup>92</sup> Vgl. ebd. S. 105

<sup>93</sup> Kelletat 2009, S. 196

<sup>94</sup> Vgl. Saarikoski 1965



Besonders der semantische Parallelismus zwischen Heins *Helsinki* / *Hafen* und Saarikoskis *Ich wohne in Helsinki* wird deutlich:

Ich wohne in Helsinki  
Helsinki ist die Hauptstadt von Finnland  
Sie liegt am Meer, von Leningrad 120 Meilen in westlicher Richtung  
Helsinki ist eine wachsende Stadt, die Mieten sind hoch.<sup>95</sup>  
[...]

Hein schreibt in seinem Gedicht folgendes:

Helsinki, Hafen  
  
Diese Gegend  
  
ihr Ufer  
  
im Lot  
  
abgesunken  
  
Kleinholz<sup>96</sup>  
[...]

Beide Dichter bedienen sich einer lakonischen Ausdrucksweise. Beide greifen Phrasen und Klischees auf und führen diese „auf poetischer Ebene ad absurdum.“<sup>97</sup> Hein schreibt in seinem Gedicht weiter: [...] *wo ich sitze / unter / der Stadt / kein Dach darüber / hinter Blech / gußeisern das alte / Pissoir / diese Gegend / Kohlehafen / Eisbrecherwerft / Zoo* [...]. Das evozierte Bild ist eine unwirtliche Industrielandschaft am Hafen von Helsinki. Mit dieser poetologischen Beschreibung korrespondieren die Verse aus dem Gedicht *Gegend*, dort heißt es: [...] *Die Straßen und Nebenwege von hier ins Zentrum der Stadt / Sand Lehm und Teer / und wo keiner hinkommt im Winter / das Schoberdach / eingedrückt vom Schnee* [...].<sup>98</sup> In einer lakonisch gehaltenen lyrischen Rede wird in *Gegend* von einem Außenbezirk einer Stadt berichtet, deren Name im Text explizit nicht erwähnt wird. Eine Andeutung findet sich in der Rede [...] *von einem gekrönten Boot / unbewegt auf den Wellen / im Wappen der Stadt* [...]. Es handelt sich um einen eindeutigen Hinweis auf Helsinki dessen Wappen „ein bekröntes Boot zielt.“<sup>99</sup> Helsinki wird nicht als touristische Attraktion dargestellt, sondern gezielt als provinziell wirkend. Das sprachlich Lakonische wird mit Traumartigem durchwirkt: *wenn ich rede ich träume*. Die Wirkung dieser beiden Gedichte wird insgesamt durch die Verweigerung

<sup>95</sup> Saarikoski 1965, S. 41. Vgl. hierzu auch Kelletat 2006a, S. 12

<sup>96</sup> GZ, S. 64ff. Hier S. 64

<sup>97</sup> Hein 1962b, S. 16 und ders. 1965b, S. 67

<sup>98</sup> GZ, S. 55f. Hier S. 55

<sup>99</sup> Quack 2001, S. 13

der Sinnkohärenzen erzeugt, die durch „ein surreales ‚traumautomatisches‘ Zerfließen [...], durch genau kalkulierte sich überlappende Assoziationskreise“<sup>100</sup> erreicht wird.

Die Wahrnehmung der Landschaft wird als beliebige, eher provinziell anmutende Industrielandschaft im Gedicht *Auf dem Tisch* in der zweiten Strophe fortgesetzt:

[...]

Zwölf Bretterstapel  
ich gehe bis Dreizehn  
und nachts  
es ist Juni Juli August  
verpackt mit Planen  
verschnürt gegen Regen  
in eine Richtung  
Auch nachts  
Zwischen zwölf und eins ruft  
Der Kuckuck in dieser Gegend<sup>101</sup>

Die nächtlichen Kuckucksrufe deuten auf eine Gegend hin, in der es in den Sommermonaten nicht ganz dunkel wird. Die Evokation der finnischen Landschaft im Gedichte *Helsinki, Hafen* und *Auf dem Tisch* steht in enger autotextuellen Beziehung zu Textpassagen aus der *Nördlichen Landung*: „Mittsommernachtshimmel über den Fluß ... Finnland –, die sprichwörtlich weißen Nächte, die sich ins Blut legen [...].“<sup>102</sup> Das lyrische Ich ist schlaflos. Das Motiv der Schlaflosigkeit wird indirekt aus den Prosawerken aufgegriffen. Die Finnland-Gedichte aus den 1960er Jahren korrelieren in ihrer Aussage insbesondere mit entsprechenden Textpassagen der *Nördlichen Landung* und *Der Dritten Insel*. Der Raum wird als Widerspiegelung und Kulisse der eigenen Empfindungen dargestellt. In poetologischer Sprache wird das Gefühl der Fremdheit zum Ausdruck gebracht.

Einige der Finnland-Gedichte weisen deutliche autobiografische Züge auf, was vom Autor auch bestätigt wird:

Was beiden Texten [*Treibeis* und *Über den Sund* Anm. d. Verf.] jeweils vorausliegt, hält sich mehr oder weniger im Verborgenen, bei ‚Treibeis‘ eher noch als beim ‚Über den Sund‘ – Gedicht, das sich autobiographisch entschlüsseln läßt.<sup>103</sup>

Ein anderer Aspekt, ist die „Vernetzung“ der Texte. Darunter versteht er den intertextuellen und autotextuellen Nexus, der zum literarischen Raum wird:

Schreiben von Gedichten ist Lotung und Grenzbegehung form- wie subjektbestimmt. Die Texte reihen und vernetzen sich, zielen auf einen Blick sich entziehenden Ganzes.<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Schäfer 1974, S. 377

<sup>101</sup> GZ, S. 40

<sup>102</sup> NL, S. 18

<sup>103</sup> Hein 2009, S. 70f.

<sup>104</sup> Ebd. S. 73



setzt sich das Gedicht-Subjekt glaubt verantworten zu müssen. Die *Verstellung vor höherer Maskerade* hat keine schützende Wirkung. Denn obwohl die *Küsten taubstumm* sind, verwandeln sich die *Eisschollen* zu *Zeitschollen*, die in ihrer *Drift* die Erinnerungen auf das *Einst* stets *maultrommelnd* aufs Neue wach rufen. Die aufgerufene Erinnerung bezieht sich jedoch auf ein nicht näher definiertes *Einst*. Das Gedicht-Subjekt ist ein *Fremder* (V. 2). Das Fremdsein wird in der Opposition zwischen den Textpartikeln *taubstumm* / *im Fingerspiel* (V. 7-8) und *maultrommelndes Einst* evident (V. 11). Das Fingerspiel wird als *taubstumm* bezeichnet. Das *Einst* meldet sich von alleine und ist präsent. Vom *Einst* kann es kein Entrinnen geben. Dieses Motiv hat ähnliche Funktion wie die *Schnake Gedächtnis* aus dem Gedicht *Nach der Detonation*. Das *Einst* ist als das bohrende Insekt, das sich *maultrommelnd* ins Gedächtnis seinen Weg bahnt, zu verstehen

Hein ist ein Dichter des Erinnerns:

Wäre Hein ein Dichter der sogenannten inneren Emigration – und angesichts der berühmten finnischen Natur könnte die Versuchung dazu ja überwältigend sein –, so wäre seine poetische Arbeit nicht, an jedem Orte, so deutlich von der Empfindlichkeit des Zeitgenossen gezeichnet. Er weiß, daß er jedes Wort in eine geschichtliche Welt setzt, die seine Widerständigkeit prüft. Es ist nicht Ewigkeit, was die Dichtung gegen ihre Zeit zu erinnern hat. Als ins Wort geprägte Zeit bleibt sie in einem geheimnisvollen Bund der Vergänglichkeit.<sup>108</sup>

Die Erinnerungen an Krieg und Vertreibung werden auch in dem kryptisch wirkenden Gedicht *Lappland* zur Sprache gebracht:

#### Lappland

Lamtalg an Gaumen und Zähnen  
Zeit die Zeit hier schrieb ich ins Kältegebell  
unter der Volte Nordlicht  
Jahr Monat Tag und seis auch nur darum  
ihr Hunger frißt sich ins Fleisch<sup>109</sup>

Das Gedicht entstand nach Heins Reise nach Lappland, Weihnachten 1976. Die Bezugspunkte zum titelgebenden Toponym sind spärlich: *Kältegebell* und *Nordlicht*. Die Lesererwartung lässt in Bezug auf den Titel einen lyrischen Text über Lappland vermuten. Es handelt sich jedoch nicht um eine Naturevokation dieser nordischen Landschaft. Das Gedicht lässt lediglich wenige Anhaltspunkte zu. Gewisse Anhaltspunkte bietet Heins Essay *Ein anderer Tag, ein anderes Land. Bericht einer Lapplandreise*.<sup>110</sup> In diesem Essay reflektiert Hein die Eindrücke seiner Lapplandreise. Die Reise führt über Ivalo (Avil), eine Ortschaft, die „wie die meisten finn-lappischen Orte [...] gebrannt [hatte], als die deutschen Lapplandtruppen nach

<sup>108</sup> Muschg 2006, S. 6f.

<sup>109</sup> GZ, S. 118. Dieses Gedicht wurde im Trajekt 1/1981 nochmals publiziert. Vgl. Hein 1981, S. 107

<sup>110</sup> Vgl. Hein 2006b, S. 149-154. Dieser Text wurde davor im Trajekt 5/1985 publiziert. Vgl. Hein 1986, S. 72-77.

Norwegen abzogen.“<sup>111</sup> Die Reise führte zu den beiden Skoltlappen Boris und Darja Sverloff. „Darja und Boris stammen aus weit auseinandergelegenen Dörfern im Petsamogebiet, das 1944 an die Sowjetunion fiel.“<sup>112</sup> Im Essay wird über das nicht einfache Leben der beiden Skoltlappen berichtet und auch über ihre Vertreibung aus der Heimat:

Das Petsamo der beiden Alten, ihr ‚griechisches‘ Wahrzeichen, ist nur noch Erinnerung. An der sie hängen, wie man sagt. Sie haben viel mehr verloren als dies Petsamo. Das auf gegenseitiger Hilfe gegründete Gemeinwesen der Skoltlappen, vor allem in den großen Wäldern, ist unwiederholbar dahin seit dem finnisch-sowjetischen Winterkrieg. Nur noch Erzählung.<sup>113</sup>

Dieser Text verdeutlicht die Inspiration für das Gedicht *Lappland*. Dieses kann in die Kategorie Nachdenken über den nahenden Untergang einer kleinen Kultur eingestuft werden. Implizit eröffnen sich intertextuelle Implikationen z. B. in Bezug auf die Kuren und ihre ausgestorbene Sprache, sodass die zahlreichen Verknüpfungen zu Heins Gesamtwerk deutlich werden. Weitere thematische Verknüpfungen können im Entstehungsdatum des Gedichtes gefunden werden. Das Gedicht ist auf den 20. April 1977 datiert. Der deiktische Charakter des Datums weist auf Hitlers Geburtstag und somit auf die Zeit der NS-Diktatur hin. Es kann weiter auf die deutsch-finnische Waffenbrüderschaft geschlossen werden, infolgedessen die Heimat der beiden Skoltlappen an die Sowjetunion verloren ging. Im Text des Gedichtes sind diese Begebenheiten textimmanent nicht zu eruieren. Die Bilder des Gedichtes, die vorwiegend aus Substantiven bestehen, lassen durch die Nennung des Phänomens *Nordlicht* (V. 3) und des Neologismus *Kältegebell* (V. 2) an die Wahrnehmung einer nordischen Landschaft denken. Diese Bilder werden im zweiten Vers durch die Andeutung einer Erinnerung ergänzt: *Zeit die Zeit hier schreib ich ins Kältegebell*. Der Neologismus *Kältegebell* erweist sich als ambig. Es stellt sich die Frage, welches Semem diesen Neologismus nach sich zieht? Einerseits kann diese Wortneubildung als eine reale Beschreibung einer Wahrnehmung verstanden werden: Kälte die als sehr unangenehm empfunden wird. Andererseits haben in Heins lyrischem Werk Wörter wie *Winter*, *Kälte* und *Dunkelheit* häufig den Charakter einer Chiffre, die auf die dunklen Zeiten verweisen. Womit v. a. der Zweite Weltkrieg und der Nationalsozialismus gemeint sind. Im ersten Vers ist die Rede vom *Lammtalg an Gaumen und Zähnen*, was aufgefasst werden kann, dass dieser Stoff den Mund des lyrischen Ichs verklebt und dadurch es sprachlos macht. Die Anspielungen sind vage, sodass das poetologische Verfahren auf Assoziationstechnik beruht. Insbesondere wird sie in der Aneinanderfügung von Substantiven signifikant. Diese Technik provoziert die Entstehung fragmentarischer, schwer erklärbarer Bilder. Die scheinbar deiktischen Elemente des Gedichtes führen mangels eindeutiger Zuord-

<sup>111</sup> Hein 2006b, S. 149

<sup>112</sup> Ebd. S. 151

<sup>113</sup> Ebd. S. 152

nung im Text zu einer assoziativen Auflösung des Gedichts: Die angedeutete Sprachlosigkeit bezieht sich auf eine frühere Erinnerung, die in Lappland durch das ein Vorkommnis ausgelöst wird, das textimmanent nicht feststellbar ist. Die Aussage des Schlussverses *ihr Hunger frißt sich ins Fleisch* stellt durch das Possessivpronomen *ihr* eine Beziehung zum zweiten Vers her, zum Substantiv *Zeit*. Es ist *die Zeit*, die sich förmlich *ins Fleisch frißt*. Die Wiederholung des Substantivs *Zeit* und der bestimmte Artikel *die* übernehmen einen verweisenden Charakter. Es wird auf eine *bestimmte Zeit* verwiesen. In Verbindung mit dem Neolexem *Kältegebell* kann auf eine Erinnerung oder eine Zeit geschlossen werden, die präsent ist und *seis nur darum* stets da ist. Worauf bezieht sich jedoch jenes *nur darum*? Und was ist die Ursache der ständigen Präsenz des *Sich – ins – Fleisch – Fressens*? In Heins Werk wird Hitler namentlich kaum erwähnt. Es finden sich aber zahlreiche Andeutungen, die einen mehr oder weniger kryptischen Charakter haben. Im Gedicht *Pennerpavillon*<sup>114</sup> wird Hitlers Redegebräu als *Gebell* bezeichnet. In seinem Essay geht Hein auf die Zerstörung der lappischen Ortschaften durch die Wehrmacht ein. Die fragmentarischen Aussagen des Gedichtes deuten auf einen Erinnerungsprozess hin. Das poetologische Erinnerungsverfahren beruht auf fragmentarischen und stark assoziativen Momenten. Der evozierte Raum wird zugleich zum initiierten und resonierenden Erinnerungsraum.

Die Vernetzung der einzelnen Texte im Gesamtwerk und damit die Autotextualität des Hein'schen Gesamtwerkes wird im Gedicht *Karakallio 2000* exponiert. Der Titel des Gedichtes weist auf die finnische Stadt Karakallio hin, in der Hein seit mehreren Jahren lebt:

#### KARAKALLIO 2000

- |    |  |
|----|--|
| 1  | Geisterbäumen rauhreifgelichtet der Blick<br>Ins Leere errichtet ihr Mal Spirale der Träume<br>Seinen Kehraus hat das Jahr das Jahrhundert |
| 5  | Geh und taste meerwärts Tag zu Tag<br>Wänden entlang Erinnerung Bettler sichtbar<br>Bettler am Weg sühnender Hände Beschwörung             |
|    | Diese Gegend jede Gegend im Winter<br>Konkret Abstrakt Konkret Abstrakt Konkret<br>Geistergehölz am Fels / Karakallio                      |
| 10 | Ich frage meine Katze Herrscherin hier im Revier<br>Eingeflogen mit Bernsteinaugen Vineta<br>Abschiedsblick meerüberkommene Fracht         |

---

<sup>114</sup> Vgl. HG, S. 18

15                    Was ging unter was liegt am Grund der See  
                       Kubus Zeit im irisschwarzen spricht  
                       Bringt das Entsetzen den Abgrund Kälte herauf

Lichterinnern über den Rest der Tage<sup>115</sup>

In dem sechsstrophigen Gedicht, das aus fünf Strophen mit je drei Versen und der Schlussstrophe, die nur einen Vers hat, besteht, werden zahlreiche Erinnerungsmomente aufgerufen, die in Heins Gesamtwerk anzutreffen sind. Das Gedicht beginnt mit einem realen Blick auf eine winterliche Landschaft. Der im dritten Vers vorhandene Hinweis auf die Jahrhundert Wende korrespondiert mit dem Entstehungsdatum des Gedichts (16. Januar 2000). Die einzelnen Sequenzen des Gedichtes changieren zwischen dem real Wahrgenommenen und Erinnerungsfragmenten. *Bettler am Weg* korrespondiert mit dem Gedicht *Polessk 1997* in dem ebenfalls eine Bettlerfigur auftaucht. Die Beschreibung der *Gegend* (V. 6) steht in Bezug zu den Finnland-Gedichten aus dem Band *Gegenzeichnung*, wo die Vokabel Gegend für Finnland steht. In der vierten Strophe kommt die Sprache auf die sagenumwobene und versunkene Stadt Vineta, deren Grund für den Untergang der moralische Verfall ihrer Bewohner sein sollte. Hier eröffnen sich implizite Parallelen zum Untergang Ostpreußens, das aufgrund der NS-Herrschaft unterging. In *Karakallio 2000* wird ein apokalyptisches Szenario angedeutet, das in zahlreichen Texten Heins zu finden ist. Die motivischen Implikationen in Bezug auf Heins Gesamtwerk lassen sich mit dem Entstehungsdatum des Gedichtes erklären. Das Gedicht versteht sich als eine Reflexion auf das vergangene 20. Jahrhundert mit seinen zahlreichen zivilisatorischen Brüchen und Katastrophen.

## 4.2 Die Ägäis

Die Ägäis, als ein eigenständiges Motiv, nimmt mit ca. 35 Gedichten in Heins gesamten lyrischen Schaffen einen recht geringen Teil ein. Die Heterogenität und der Facettenreichtum dieses Motivs erfordern eine selektive Auswahl der Gedichte, anhand deren Analyse der Fragestellung der vorliegenden Studie nachgegangen werden kann.

Das Mittelmeer „hat seit Jahrhunderten im Geistesleben von Europas Norden den Topos des Südens ausgebildet.“<sup>116</sup> Dieser Raum, der in der dichterischen Evokation zur „archäologische[n] Spurensuche über geographische Gegebenheiten und deren Wechselwirkung mit den Lebensformen, sozialen Strukturen und anderen historischen Prozessen“<sup>117</sup>, ist für Hein von

<sup>115</sup> HG, S. 87

<sup>116</sup> Peschken 2009, S. 148

<sup>117</sup> Ebd.

besonderem Interesse. Er verbrachte in den 1970er und 1980er Jahre mehrere Sommer auf den ägäischen Inseln: auf Kreta und auf der türkischen Halbinsel Karaburun.<sup>118</sup> Die Ägäis-Gedichte können jedoch nicht als „touristische Landschaftsgedichte“<sup>119</sup> klassifiziert werden. Im Zusammenhang mit seinen Ägäis-Gedichten antwortete Hein in einem Interview mit dem Schwedischen Rundfunk auf die Frage „welche Bedeutung denn Natur und Naturerleben in seiner Lyrik habe“, wie folgt:

Ich möchte eher von Landschaft sprechen. Was das ist, weiß man erst, wenn man es unter den Füßen hat. Wenn man es mit seinem ganzen Sensorium aufnimmt, dann wird es zur Landschaft. Was mir einfällt, wenn ich das Wort Natur höre? Da ist Stein. Da ist Gras. Da ist eine Distel. Da ist eine Kiefer. Da laufen Ameisen. Da gibt es vielleicht einen Krähschwarm. Da ist vor allen Dingen Licht. Landschaft ist etwas für mich, das mich zuerst einmal ganz sprachlos macht. Da gibt es nichts, dass ich vor der Landschaft anfangen zu dichten. Diese Arbeit ist eine neue Phase, in der die Sprache sozusagen von unten herauf sich meldet. Dieser Prozess läuft dann meist so ab, dass es ins Schlaf-, ins Traumbewusstsein einfließen muss, von dort her, neu Bild werden muss. Das Sehen, wie ich es mit allen Sinnen, wenn ich in der Landschaft bin, erfahre ich, das kommt dann zusammen mit diesem visionären Erlebnis.<sup>120</sup>

In dieser Aussage wird Heins dichterisches Verfahren artikuliert: Das Traumartige und das *visionäre Erlebnis*. Der Interviewer versäumte jedoch genauer nachzufragen, was Hein unter diesem versteht. Stattdessen lenkte er das Gespräch auf gesellschaftliche Realitäten und auf „auf die Tatsache, dass es heute eine Naturzerstörung gibt.“ Diese Frage beantwortete Hein wie folgt:

Es geht einem so, dass man sich sagt: wenn du in einem Jahr wieder hierherkommst, wird das alles nicht mehr da sein. Da stellt sich zum Beispiel Trauer ein. Es gibt sogar so etwas wie Wut. Wie weit es sich dann in Verse umsetzt, diese emotionalen Impulse spürbar sind, ist eine Sache, die ich nicht beantworten kann. Das muss der Leser spüren.<sup>121</sup>

In dieser Aussage werden die Naturverbundenheit des Dichters und zugleich seine Wut über die Naturzerstörung deutlich. Hein kann jedoch nicht als Naturlyriker im Sinne von Lyrik, die vorrangig auf dem Erlebnis in der Natur, die als primärer Daseins- und Erlebnisraum des Menschen aufgefasst wird, verstanden werden. In Heins Ägäis-Gedichten kann auch nicht die Wiederkehr „des schon vergessen geglaubten Mittelmeer Gedichts der späten fünfziger Jahre [...]“<sup>122</sup> gesehen werden. Es sind Gedichte, die stets neben der Natur das Erinnern an das Historische mitevozieren.

<sup>118</sup> Vgl. Kelletat 2009, S. 196

<sup>119</sup> Kelletat 2006a, S. 91

<sup>120</sup> Uwe Walter: *Interview mit Manfred Peter Hein. Schwedischer Rundfunk, Deutschsprachiges Programm.* In: *Deutsch-Finnische Rundschau* Nr. 42 (Oktober 1984); S. 26. Hier abgedruckt in: Kelletat 2006a, S. 91 und in: ders. 2009, S. 196.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Hans Christoph Buch: *Wiederkehr eines Dichters.* Frankfurter Rundschau 31.03. 1984. Zit. nach: Peter-Huchel-Preis 1984. Manfred Peter Hein. Texte, Dokumente, herausgegeben von Bernhard Rübenach. Materialien. Elster Verlag, Moos-Baden-Baden (1987). S. 65f. Hier S. 66.



Die ersten Ägäis-Gedichte sind im Band *Gegenzeichnung* zu finden. In dieser Studie werden Räume als Palimpseste analysiert, daher sollen diejenigen Gedichte untersucht werden, die diesem Kriterium entsprechen. Zu dieser Kategorie zählt das Gedicht *Polyrrhinia*:

*Polyrrhinia*

Ölbaum Zikade die Linie des Bergs am Morgen komm ich  
und schwinde ins Licht Schwarzes Geschwirr Rasselnde Rede

und

zuende wer sagt zuende die Zeit am Mittag  
Mykene Byzanz Venedig  
der Toten<sup>123</sup>

Polyrrhinia oder auch Pollirinia ist eine antike Stadt in der Nähe von Kissamos auf Kreta. Die ersten zwei Verse deuteten auf eine Beschreibung einer südlichen Landschaft. Dieses Bild wird im folgenden Vers destruiert. Das lyrische Ich *schwindet* zwar *ins Licht*, dieses wird jedoch als *Schwarzes Geschwirr* und *Rasselnde Rede* bezeichnet, sodass ein scheinbares Paradoxon erzeugt wird. Die ersten beiden Lexeme werden durch den Sch-Laut und das folgende Wortpaar durch die R-Alliteration und das auslautende –de miteinander verbunden. In den beiden Wortpaaren werden einige Buchstaben kursiv geschrieben und alle fünf Lexeme (Licht, Schwarzes Geschwirr, Rasselnde Rede) werden groß geschrieben. Durch diese Eigenschaften, wird die besondere Bedeutung dieser Wortverbindungen exponiert. Ein anderes Verbindungsglied bildet die Konjunktion *und*, die den zweiten mit dem vierten Vers miteinander verbindet. Diese Verbindung wird zusätzlich durch die typografische Anordnung der Konjunktion zwischen den beiden Versen verstärkt. Das scheinbare Paradoxon, wonach das *Licht* zum *schwarzen Geschwirr* wird, wird durch diese Verbindung aufgelöst. Diese steht im Konnex zum vierten Vers. In dieser Aussage ist vom Ende der *Zeit* die Rede. Diese Aussage basiert auf dem Finitismus und wird konkret auf die Toponyme *Mykene Byzanz Venedig* bezogen. Die aufgezählten Toponyme stehen für untergegangene Kulturen, deren Spuren in den Ruinen der antiken Stadt Polyrrhinia noch auszumachen sind. Die Wahrnehmung des lyrischen Ichs gilt den Kultur-Palimpsesten. Polirrhinia ist nur noch ein erloschener Erinnerungsort. Die Zeiten von Mykene, Byzanz und Venedig gehören der Vergangenheit an. Obwohl *am Mittag* die Kraft des Mittelmeerlichts am stärksten ist, bleibt das, was von diesen Hochkulturen übrig geblieben ist nur noch *Schwarzes Geschwirr* und *Rasselnde Rede der Toten*. Das Gedicht ist ein Nachdenken und eine Memorial für die einst mächtigen Kulturen der Ägäis-Region. Die evozierte historische Erinnerung an die vergangenen Kulturen exponiert die in

<sup>123</sup> GZ, S. 125

Heins Werk dominierende Wahrnehmung einer bestimmten Landschaft als Palimpsest. Die Spuren der untergegangenen Kulturen sind es, die von Interesse sind.

Auf der Folgeseite des Bandes *Gegenzeichnung* findet sich das nächste Ägäis-Gedicht. In Bezug auf dieses Gedicht schrieb Kelletat:

*Spinalonga* ist ein Memorial für die einst dort in ihrem Leid isolierten und verstorbenen Leprakranken. Es ist zugleich – aufgehoben nur durch das Titelwort und die konnotierten historischen Räume – eine Meditation über den Gang der Geschichte, die Abfolge und den Sturz der Imperien und den Gleichmut der sich im Jahreslauf gleichförmig erneuernden Natur.<sup>124</sup>

Spinalonga ist eine griechische Insel in der Nähe von Agios Nikolaos an Kretas Nordküste, deren Name *lange Knochen* bedeutet. Bereits der italienische Name der Insel verweist auf die wechselvolle Geschichte dieser Region. Der Inselname geht auf ein venezianisches Inselfort aus dem Jahr 16. Jahrhundert zurück. Der Inhalt des Gedichts bezieht sich jedoch auf das ehemalige Lepradorf, das sich dort bis 1957 befand. Die ehemalige Leprakolonie ist heute eine Touristenattraktion. Das Gedicht lautet:

*Spinalonga*

1	Die Insel das Lepradorf leer nur Zeitungen von damals an den Stubenwänden
5	im Fahrwasser die Farben im Wind das Salz
8	Kaktusfrüchte Feigen Trauben nimm iß was hier wächst aussätzig nur meine Rede <sup>125</sup>

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, deren Anordnung an Heins Haiku- und Tankagedichte denken lässt, ohne jedoch das strenge Silbenschema einzuhalten. Im Gedicht wird auf Interpunktion verzichtet, bei gleichzeitiger Beibehaltung der Groß- und Kleinschreibung. Im Gedicht fallen einige Ellipsen auf, die jedoch nicht die Entstehung von Sinninkohärenzen erzeugen. Diese Leerstellen lassen sich durch naheliegende Assoziationen leicht auffüllen.

Die erste Strophe ist die Beschreibung der ehemaligen Leprakolonie. Die Aufmerksamkeit des lyrischen Ichs richtet sich auf *die Zeitungen von damals*, die noch an *den Stubenwänden* als Tapetenersatz hängen. Der Text der zweizeiligen mittleren Strophe erscheint etwas überraschend. Denn nach der kurzen Beschreibung dessen, was das lyrische Ich im Lepradorf vorgefunden hat, kehrt die Rede auf die Beschreibung der Bootsüberfahrt zur Insel. Die letzte Stro-

<sup>124</sup> Kelletat 2009, S. 198

<sup>125</sup> GZ, S. 126

phe nimmt die Evokation der landschaftlichen Begebenheiten auf der Insel auf. Die erwähnten *Kaktusfrüchte Feigen Trauben* gehören zum Inventar einer typischen südlichen Landschaft. Nachfolgend fordert das lyrische Ich ein Du auf, von diesen Früchten zu essen. Von diesen Früchten geht keine Gefahr aus, obwohl sie auf einer Leprainsel wachsen. Was *aussätzig* ist, ist die *Rede* der Sprechinstanz. Diese Wendung macht deutlich, weshalb die dargestellten Vorgänge nicht chronologisch ablaufen. Der Schlussvers mit der Vokabel *aussätzig* kehrt durch die semantische Verknüpfung *Lepradorf* zum ersten Vers zurück, wodurch eine Kreisbewegung entsteht. Sie kann nicht als „billiges Bonmot“<sup>126</sup> missverstanden werden. Die *aussätzig Rede* verweist auf das Motiv des *poète maudit*.<sup>127</sup> Oberflächlich betrachtet bietet sich eine konventionelle Interpretation an, wonach es um einen verfluchten und verfemten Dichter geht. Um jemanden, der ähnlich wie die Leprakranken außerhalb der Gesellschaft sein Leben fristen muss. Dies würde zu der Gleichung Dichter gleich Aussätziger und Unberührbarer führen. Die Aussage *aussätzig nur meine Rede* birgt auch etwas Provokantes in sich. Es bedeutet, dass der *poète maudit* seine Rolle akzeptiert und sie zu nutzen weiß und der durchaus auch brüskieren kann. So ein Dichter möchte nicht ein „pflegeleichter Zeitgenosse“<sup>128</sup> sein. Die *aussätzig Rede* kann in dem Sinne das Unangenehme auszusprechen, verstanden werden. Die Aussage wonach der Dichter

unbedingt und ohne jeden Vorbehalt an die Seite der Verfolgten, der Zukurzgekommenen, der Geschundenen, auf die Seite der Opfer [gehört]. Ihnen hat der Dichter seine Sprache zu geben, ihre Sprache, damit sie gehört werden können.<sup>129</sup>

Dieser Aussage zufolge ist eine mögliche Lesart des Gedichtes als ein Memorial für die verbannten Leprakranken. Alles was an sie noch erinnert, sind leere Räume. Diese Räume werden zum Erinnerungsort des Leides. Die von Kelletat prononcierte ethisch-moralische Lesart des Gedichtes, kann textimmanent in dieser Eindeutigkeit nicht nachgewiesen werden. Eine gewisse Parteinahme für die Ausgestoßenen wird durch Kontrafakturen und die Einsetzung von Oppositionen konstruiert: Die mediterrane Landschaft mit den evozierten sinnlichen Eindrücken des lyrischen Ichs werden in krasser Opposition zur Darstellung des Lepradorfes gesetzt. Das vermeintliche Paradies unter der südlichen Sonne, erweist sich als Hölle. Die Destruktion eines vermeintlichen Paradieses geschieht durch die Abwandlung der Verführungsszene im Garten Eden: Es werden Früchte genannt, von denen das Du-Subjekt essen soll. Diese Aufforderung paraphrasiert und destruiert das Paradies-Motiv. Von den Früchten geht zwar

<sup>126</sup> Kelletat 2006a, S. 93 und ders. 2009, S. 198

<sup>127</sup> Vgl. hierzu den einleitenden Teil dieser Studie, bes. S. 15f.

<sup>128</sup> Kelletat 2009, S. 199

<sup>129</sup> Ebd. S. 200

keine Gefahr aus<sup>130</sup>, es wird aber das Destruktionsmuster eines Paradieses evident, das typisch für den Band *Gegenzeichnung* ist und bereits in den Ostpreußengedichten angewandt wurde.

Die letzte Abteilung der Gedichte aus den Jahren 1974-1982 des Bandes *Gegenzeichnung* wird mit dem Gedicht *Karst* eröffnet. Dieses Gedicht kann lediglich anhand seines Titels und einiger landschaftlicher Begebenheiten dem Ägäis-Motiv zugeordnet werden. In diesem Gedicht finden sich Verknüpfungen zur *Fluchtfährte* sowie jüdische Motive. Die Zuordnung des Gedichts in die Kategorie Ägäis-Gedichte gründet darin, dass Hein *Karst* einem Ägäis-Gedicht folgen lässt (*Spinalonga*) und diesem auch ein Ägäis-Gedicht folgt (*Nea Kamenei*). Auch die folgenden Gedichte können dem Ägäis-Motiv eindeutig zugeordnet werden, sodass von einem zusammenhängenden Motivkomplex ausgegangen werden kann.

### *Karst*

- |    |   |
|----|---|
| 1  | Katze Katzenvogel Vogel du redest<br>zwölf Jahre um Jahre<br>seit meiner Geburt<br>In Geierdraht über den Klippen   |
| 5  | im Draht bei den Salztümpeln<br>fang ich dich   |
| 10 | Meine Schuhe erinnern sich<br>und eine schwarze Flagge<br>mein Kopftuch<br>Tage hier Wörter geflügelt<br>die Küste entlang<br>im Karst  |
| 15 | Es war Mai und Wer sichelt das Weiß im Kirschbaum<br>Es war Januar Schnee Rauch Fetzen<br>Das Gesicht Der Vers Auf die Zeit Sulamith<br>Die Zeit Das Ende<br>Gemäuer<br>An dem das Trommelfell platzt |
| 20 | Ich kam hüpfte sprang<br>über die Steine mit deiner Grabschrift<br>im Kies Terrassen den Garten<br>hinab Heute wars Wörter Gestern<br>Vom Katzenbiß starrt<br>die Zunge <sup>131</sup>                |

Das Gedicht besteht aus vier Strophen mit je sechs Versen. Auf Interpunktion wird verzichtet, die Groß- und Kleinschreibung wird eingehalten. Das Gedicht gibt nur wenige Anhaltspunkte

<sup>130</sup> Insbesondere die Erwähnung von Feigen deutet das Paradies-Motiv an. Feigen gelten ähnlich wie der Apfel als „Pforte der Verdammnis“. (Vgl. LdPS, S. 80)

<sup>131</sup> GZ, S. 128

für eine Deutung. Das Gedicht konstituiert sich über kryptisch wirkende Erinnerungsfragmente, die an Traumsequenzen erinnern, über zahlreiche Ellipsen und eine nur schwer erschließbare Symbolik. Das Gedicht wird in zwei Ebene geteilt: Der Text der ersten beiden Strophen wird im Präsens geschrieben. Hingegen die dritte und vierte Strophe haben als Tempus das Imperfekt. Das Gedicht weist ein *Jetzt* und *Damals* auf. Dies bedeutet, dass die Erinnerungsebenen in den beiden letzten Strophen konkret thematisiert werden. (bes. V. 19-21). Das auslösende Moment der Erinnerungen wird bereits in den Strophen 1 und 2 konstruiert (V. 1 und V. 7). Der Beginn des Gedichts wirkt wie eine Metamorphose: *Katze, Katzenvogel Vogel*. Die scheinbare Verwandlung einer Katze in einen Vogel, kann u. U. wörtlich verstanden werden. Ein Katzenvogel ist eine auf dem amerikanischen Kontinent beheimatete Vogelart, der sog. Weißohr-Katzenvogel (*Ailurodeus buccoides*), der seinen Namen den miauenden Rufen verdankt, die er ausstößt. Mit Katzenvogel kann noch die Katzendrossel (*Dumutella carolinensis*) gemeint sein<sup>132</sup>, die ebenfalls in Amerika beheimatet ist. Da jedoch beide Vogelarten in der Ägäis nicht vorkommen, kann davon ausgegangen werden, dass die Szene einen symbolischen Charakter hat. Das verwandelte Wesen redet über die *zwölf Jahre*, die im Zeitraum um die Geburt des lyrischen Ichs liegen. Es kann davon ausgegangen werden, dass damit die zwölfjährige NS-Herrschaft gemeint ist. In den Versen vier bis sechs möchte das lyrische Ich dieses Tier in einer Falle einfangen. *Geierdraht* und *Draht* deuten auf Tierfallen, die im Mittelmeerraum zum Vogelfang genutzt werden. Dieser Vorgang kann metaphorisch als das Einfangen der Erinnerung gedeutet werden. Es sind Erinnerungen an etwas, was verborgen im Unbewussten liegt und daher im Bewusstsein lediglich in Bruchstücken vorhanden ist. Der Erinnerungsprozess wird in der zweiten Strophe an den Schuhen festgehalten: *Meine Schuhe erinnern sich* (V. 7). Diese Aussage klingt unlogisch, denn diese können sich nicht an etwas erinnern. Aus der Psychologie ist es bekannt, dass Gegenstände, Gerüche oder auch Farben als auslösende Momente für eine verborgene Erinnerung fungieren können. Das folgende Bild in den Versen acht und neun wirkt grotesk. Die Sprechinstanz trägt eine schwarze Flagge als Kopftuch. Schwarze Flagge gilt als Symbol anarchistischer Bewegungen und allgemein als Flagge, die für Widerstand steht. Eine schwarze Fahne war auch das Erkennungszeichen der sog. Sturmabteilung Roßbach. Gerhard Roßbach (1893-1967) war der Anführer eines gefürchteten Freikorps in Ostpreußen. Eine schwarze Flagge war die Standarte des Jungnationalen Bundes, der die Demokratie der Weimarer Republik ablehnte. Der Jungnationale Bund vertrat eine Ideologie, die den Ideologemen des Dritten Reiches nahe stand. Diese Vereinigung galt als antisemitisch und verweigerte Juden die Mitgliedschaft. In diesem Kontext kön-

<sup>132</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Katzendrossel](http://de.wikipedia.org/wiki/Katzendrossel) [Zugriff: 12.04.2012]

nen die Verse 8 und 9 verstanden werden. Das lyrische Ich gibt sich als ein mögliches Mitglied dieser Gruppierung zu erkennen. Weiter im Gedicht geht es um die Rekonstruktion eines Erinnerungsfragments. Die Sprechinstanz kämpft um *geflügelte Worte*, d. h., dass es seine Erinnerung in die Sprache der Poesie fassen möchte. Die dritte Strophe bringt eine Wendung im Gedicht. Wurde in den ersten Strophen der Erinnerungsprozess produziert, so wird er in den folgenden Strophen konkretisiert. Die dritte Strophe beginnt mit der Anapher *Es war*. Die kryptische Aussage *Es war Mai und Wer sichelt das Weiß der Kirschen*, kann in Verbindung mit dem nachfolgenden Vers aufgelöst werden. Durch die Anapher werden beide Verse miteinander verbunden. Vers 14 enthält Schlüsselworte, die in Heins Lyrik eine bedeutende Rolle spielen. Die Wortfolge *Es war Januar Schnee Rauch Fetzen* steht mit zu der Januarflucht 1945 in Verbindung. Die Nennung des Monats Mai steht in direkter Korrespondenz zu *Januar*. Das lyrische Ich fragt wer das Weiß im Kirschbaum sichelte (V. 13). Diese Frage hat einen metaphorischen Charakter, denn die Blütezeit des Kirschbaums fällt in die Monate April bis Mai. Sein „strahlendes Blütenweiß signalisiert [...] Reinheit und Unschuld.“<sup>133</sup> Die Blüten des Kirschbaums werden *gesichelt*, d. h. der Symbolik zufolge, kann dieser Vorgang mit dem Ende der Unschuld gleichgesetzt werden. In den Mai fällt nicht nur die Blütezeit, sondern auch das Ende des Zweiten Weltkrieges. Das bedeutet, dass nach der Barbarei des Krieges niemand auf seine Unschuld insistieren konnte. Im Vers 15 wird benannt, weshalb Unschuld nach dem Krieg unmöglich war. Die lyrische Rede kommt auf *das Gesicht den Vers* und auf *die Zeit* zu sprechen. Von Bedeutung ist die Verwendung des bestimmten Artikels. Dadurch wird deutlich, dass es sich um ein bestimmtes Gesicht und eine bestimmte Zeit handelt. Die Nennung des hebräischen Namens Sulamith schafft einen Bezug zum Judentum. *Das Gesicht* bekommt dadurch einen Namen. Der Name Sulamith kann als intertextueller Konnex zu Paul Celans *Todesfuge* betrachtet werden. In der einschlägigen Forschungsliteratur wird Celans Sulamith als Repräsentantin der jüdischen Opfer gesehen. Die drei Schlussverse der dritten Strophe sind eine Einzeltextreferenz auf die biblische Geschichte der Stadt Jericho (*Gemäuer / An den das Trommelfell platzt*). Die Referenz bezieht sich auf die biblische Überlieferung von der Einnahme der Stadt durch die Israeliten.<sup>134</sup> Diese Geschichte ist ein Teil von „Israels nationale[m] Schicksal, [das] sich nur im Land Kanaan erfüllen“<sup>135</sup> konnte. Durch die intertextuelle Implikation wird auf die blutige Einnahme der kanaanäischen Städte durch die Israeliten angespielt, die laut biblischer Überlieferung von Gott gewollt war. Die im intertextuellen Amalgam evidente Verschränkung zwischen der biblischen Geschichte und der Judenverfol-

<sup>133</sup> LdPS, S. 138

<sup>134</sup> Vgl. Jos. 6

<sup>135</sup> Finkelstein/Silbermann 2013, S. 86

gung ist gewagt. Diese Verschränkung macht deutlich, dass im Gedicht auf historische Kontinuitäten von Gewalt, blutigen Eroberungen und Unrecht angespielt wird. In Kenntnis der biblischen Überlieferung wird die Schimäre der Legitimation von Gewalt im Namen einer höheren Gewalt offengelegt, die bis in die Urzeit verfolgbare ist.

In der letzten Strophe spricht das lyrische Ich davon, dass es *hüpfte* und *sprang über die Steine mit deiner Grabschrift*. Naheliegender handelt es sich um Sulamiths Grabstein. Ein autotextueller Bezug wird in der *Fluchtfährte* deutlich. Dort heißt es:

Wer hat das später, nach dem Krieg erzählt: Die Gartenstufen jüdische Grabsteine ... Ent- und angeeignet, abtransportiert in der Kristallnacht, 1938.<sup>136</sup>

Der autotextuelle Bezug ermöglicht die Anspielung in der vierten Strophe besser zu verstehen. Die Verse 19-21 können als Erinnerung des lyrischen Ichs an seine Kinderzeit verstanden werden, was durch die Verben *hüpfen* und *springen* als Andeutung eines Kinderspiels zu verstehen ist. An dieser Stelle wird das Bild eines arglosen und unschuldigen Kindes evoziert. Das Kind im *Damals* konnte sich der Tragweite seines Handelns nicht bewusst sein. Die Schändung der Grabsteine wird dem lyrischen Ich jedoch bewusst: *Heute wars Wörter gestern* (V. 22). Das Motiv der Katze ist als semantische Verknüpfung zum Katzenmotiv im ersten Vers zu werten. Diese Wendung setzt den Erinnerungsprozess in Gang. Die Katze, die das lyrische Ich in der ersten Strophe fangen möchte, wehrte sich womöglich dagegen und versetzte ihm einen *Katzenbiß*. Das Fangen der Katze und der Biss lösen den Erinnerungsprozess aus. Zugleich wird es ihm bewusst, dass das Sprechen über die aufkommende Erinnerung fast unmöglich ist. Denn *Vom Katzenbiss / starrt die Zunge* (V. 23 /24). Das Verb starren kann nicht im Sinne von auf etwas intensiv schauen verstanden werden, sondern im Sinne von starr sein, d. h. unmöglich eine Bewegung zu vollführen. Die Erinnerung des lyrischen Ichs ist sehr fragmentarisch. Es wird auch deutlich, dass es ihm schwer fällt diese Erinnerungen in Worte zu fassen. Die Erinnerung an das arglose Kind, das auf geschändeten jüdischen Grabsteinen hüpfte, macht das Entsetzen besonders deutlich.

Der Raum dient in diesem Gedicht als Assoziationstimulus für die aufkommende Erinnerung des lyrischen Ichs. Die zahlreichen inter- und atotextuellen Implikationen entwerfen ein komplexes Erinnerungsmosaik, das mit einer idyllischen oder nur mimetisch ausgerichteten Evokation der südlichen Landschaft kaum etwas zu tun hat. Der real erlebte Raum wird in *Karst* bewusst in den Hintergrund gedrängt. Das problematische geschichtliche Geschehen wird als ein persönliches Erinnerungspalimpsest dargestellt.

---

<sup>136</sup> FLU, S. 14

Die Ägäis ist für Hein auch „Landschaft und Mythos, der in ihr noch unmittelbar präsent zu sein scheint.“<sup>137</sup> Das Intendieren eines Mythos in einer Landschaft als Kulisse wird im Gedicht *Amorgos*, 1980 durch Verknüpfung der beiden Parameter vorgenommen. Der im Gedicht evozierte Mythos des Marsyas an dessen metaphorischen Reservoir aus Schmerz, Gewalt und Macht „lassen sich seit der Antike Kunsttheorien exemplifizieren, mit deren Hilfe der Künstler in anhaltender Gültigkeit sein Selbstbildnis entwerfen kann.“<sup>138</sup> Die ästhetischen Theorien sind

aus dem Mythos geschälten Fragen nach Wahrheit nachgegangen und haben sich am antiken Stoff Identifikationsangebote geholt: Das Apollinische und das Dionysische, Nietzsches klassische Gegensätze aus der ‚Geburt der Tragödie‘, lassen sich am Mythos ebenso deutlich machen wie Schillers ‚moralisierende Theorie‘ [...], die Marsyas’ barbarische Kunst als (im Mythos glücklich überwundenes) Durchgangsstadium zur apollinischer Klarheit sieht.<sup>139</sup>

Relevant für die nachfolgende Analyse ist die Herkunft des mythischen Marsyas. Er stammte aus jener Landschaft, die Vergil in seinem *Ekloglen* zum Schauplatz bukolischer Dichtung machte. Der Verweis auf die Bukolik ist insofern von Bedeutung, als dass in *Amorgos*, 1980 eine intertextuelle Systemreferenz in Bezug auf dieses Genre festgestellt werden kann. Dieser Rekurs lässt in erster Linie an idyllisierende Darstellungen von Schäferszenen denken. In Heins Lyrik werden oft Bezüge deutlich, die dann destruiert werden:

*Amorgos*, 1980

- |    |   |
|----|---|
| 1  | Unterm Schlachtmesser<br>Vers am Blutstrahl<br>hapert der Blick<br>hängt leer   |
| 5  | Alles getan<br>im Staub wieder<br>trocknet Alter<br>dein Kinderschuh            |
| 10 | Ziegenbalg atemprall<br>Läufe gestreckt<br>als redete nochmal                   |
|    | Maske des Bergtiers Pan<br>eh es gehäutet<br>gekappt sein Gehörn <sup>140</sup> |

---

<sup>137</sup> Kelletat 2009, S. 200f.

<sup>138</sup> Jandl 2002 (o. Seitenangabe)

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> GZ, S. 132



Der Titel des vierstrophigen Gedichts bezieht auf die östlichste Kykladeninsel Amorgos, die zum Verwaltungsbezirk Naxos gehört.<sup>141</sup> Das Gedicht kann in zwei Ebenen unterteilt werden: Die erste Ebene des Gedichtes kann als in lyrische Rede gefasste Beschreibung einer real erlebten archaisch anmutenden Schlachtung einer Ziege gelesen werden. Hingegen die zweite Ebene kann als Rekurs auf den antiken Mythos gesehen werden. Die beobachtete Schlachtung bildet die Assoziation zum Marsyas-Motiv. Vom Interesse erscheint, welches dichterische Verfahren im Gedicht angewandt wird, um den Mythos als Vehikel für ein neuzeitliches Geschehen zu gebrauchen. Der Blick auf das Gedicht macht deutlich, dass die Evokation der mediterranen Landschaft kaum eine Rolle spielt. Sie wird lediglich im Titel angedeutet. Der Blick wird auf die Schlachtung fokussiert. Der Titel des Gedichtes hat insofern einen deiktischen Charakter, als dass er auf den Ort und das Jahr verweist, in dem die Szene beobachtet wurde. Die semantischen Verbindungen über die sich die Schlachtungsszene konstituierte sind *Schlachtmesser – Blutstrahl – gehäutet und gekappt*. Bereits in dieser Isotopiekette können Elemente ausgemacht werden, die auf die Schindung des Marsyas hindeuten.<sup>142</sup> Der intertextuelle Nexus in Bezug auf den antiken Mythos wird durch die Worte *Maske des Bergtiers Pan* hergestellt (V. 12).<sup>143</sup> In *Amorgos, 1980* wird der Blick auf die Lexeme *Schlachtmesser* und *Blutstrahl* fokussiert. In der dritten Strophe kommt die Rede auf einen *atemprallen Ziegenbalg* mit *gestreckten Läufen* (V. 9-10). Die evozierte Szene ist eine reale Darstellung einer noch Anfang der 1980er Jahre im Ägäis-Raum üblichen Ziegenschlachtung.<sup>144</sup>

[D]er [Schäfer] wirft das Tier auf den Boden, durchschneidet die Schlagader am Hals, der Blutstrahl spritzt, das Tier stirbt. Um das Fell abziehen zu können, wird an den Läufen ein kleiner Schnitt, eine Kerbe gemacht und in diese Öffnung wird mit dem Mund oder auch mit der Fahrradpumpe hineingeblasen, damit sich die Haut von der Fettschicht löst und leichter abstreifen lässt. Das Tier wird förmlich aufgeblasen wie ein Ballon, der Balg wird ‚atemprall‘ [...] und die schon schlaffen Glieder strecken sich im Tod noch einmal zu starrer Länge und das Fell kann wie ein Mantel aufgeschlagen, abgezogen werden. In den Ölbäumen hängen dann diese Tierfelle zum Trocknen im Wind.<sup>145</sup>

Die lyrische Rede der ersten, dritten und mit Ausnahme des ersten Verses der vierten Strophe sind konkret zu nehmen. Der Text der zweiten Strophe scheint indes isoliert da zu stehen. Nachdem *alles* wurde, wird eine sich der Sinnkohärenz entziehende Aussage gemacht: *im*

<sup>141</sup> Vgl. Scharfenberger/Steinhoff 1997, S. 166

<sup>142</sup> Bereits Martin Sperlich machte 1984 darauf aufmerksam, dass Heins Gedicht als moderne Variation des Marsyas-Mythos gelesen werden kann. Vgl. hierzu Kelletat 2009, S. 205

<sup>143</sup> Der mit Pan oft gleichgesetzte Marsyas ist *ein Satyr oder Silen, mit dem gleichnamigen Fluss [...] verbunden. Er hob die Flöte auf, die Athene erfunden, aber weggeworfen hatte, weil das Blasen ihr Gesicht entstellte. Schließlich beherrschte er das Instrument so gut, dass er Apollon zu einem musikalischen Wettstreit herausforderte, bei dem der Gott die Leier spielen und die Musen das Urteil sprechen sollten. Es wurde vereinbart, der Sieger dürfe mit dem Unterlegenen machen, was er wolle, und als Apollon zum Sieger erklärt wurde, band er M[arsyas] an einen Baum und schindete ihn bei lebendigen Leibe [...]*. (LdA, S. 403)

<sup>144</sup> Vgl. hierzu URL [www.fask.uni-mainz.de/user/molsak/Amorgos/AmorgosInfo.html](http://www.fask.uni-mainz.de/user/molsak/Amorgos/AmorgosInfo.html) [Zugriff: 20.10.2012]

<sup>145</sup> Kelletat 2006a, S. 95 und ders. 2009, S. 201f.

*Staub wieder / trocknet Alter / dein Kinderschuh.* Die Frage ist, wessen *Kinderschuh* getrocknet und weshalb er getrocknet werden muss? Darin wird eine vom Autor gesetzte Aussage gesehen, die so zu akzeptieren sei.<sup>146</sup> In Anbetracht der durchgeführten Analysen, muss davon ausgegangen werden, dass in Heins Lyrik kaum unbedachte Setzungen zu finden sind. Die auf den ersten Blick als sinnverweigernd erscheinende Aussage, erweist sich bei näherer Betrachtung durchaus als sinnstiftend. Im Gedicht *Karst* waren es die Schuhe, die als das auslösende Erinnerungsmoment fungierten. In *Amorgos, 1980* ist die scheinbar isoliert dastehende zweite Strophe als assoziativer Raum zu betrachten, der in einem *Damals* situiert ist. Der Blick auf den Kinderschuh, auf dem das Ziegenblut trocknet, löst einen Erinnerungsprozess aus. Darauf weist das Wort *wieder* hin, insbesondere dann, wenn es als Enjambement gelesen wird. Als Nächstes ist zu klären wer oder was mit *Alter* gemeint ist. Diesem Substantiv wurde kein bestimmter Artikel vorangestellt, sodass es ambig verstanden werden kann: Zum einen als *der* Alte für den Ziegenhirten und zum anderen als *das* Alter. In Verbindung mit dem Verb *trocknen* und *Kinderschuh*, der mit dem Possessivpronomen *dein* verbunden wird, kann auf das lyrische Ich geschlossen werden. Mit *dein Kinderschuh* kann demnach auf das lyrische Ich geschlossen werden, das sich selbst anredet und die beobachtete Ziegenschlachtung es an etwas erinnert, was in seiner Kindheit geschah (Kinderschuh!). Woran sich das lyrische Ich genau erinnert fühlt, kann textimmanent nicht exakt eruiert werden. Gedacht werden kann an eine Tierschlachtung, die das artikulierte Ich in seiner Kindheit erlebt haben mag.<sup>147</sup> Die dritte Strophe kehrt zu der Schlachtungsszene zurück. Es wird in dieser Sequenz die Enthäutung des Tieres dargestellt, was als eine direkte intertextuelle Implikation in Bezug auf den Marsyas-Mythos zu verstehen ist. Die explizite Markierung wird durch die Worte *Maske des Bergtiers Pan* gesetzt. Die im Gedicht evozierte Schlachtungsszene in der Ägäis, könnte zu dem Schluss führen, dass der Autor gezielt auf das Genre der bukolischen Dichtung rekurriert. Beliebt war in diesem Genre u. a. die Darstellung der griechischen Landschaft mit Pan und den Nymphen. In *Amorgos, 1980* werden zwar gewisse Elemente der bukolischen Dichtung aufgenommen, aber die in der Bukolik vorherrschende Idylle kommt in *Amorgos, 1980* nicht vor. Das Gedicht bewegt sich eher in der antiken Tradition. Die Schlachtung eines Tieres gehörte zu den beliebten Motiven der antiken Vasenmalerei.<sup>148</sup> Für die antiken Darstellungen ist es typisch, dass der Übergang zwischen der Darstellung einer Alltagsszene und eines Mythos oft fließend war.<sup>149</sup> Die Interferenz zwischen einer Alltagsszene und dem My-

<sup>146</sup> Vgl. Kelletat 2009, S. 202

<sup>147</sup> Eine mögliche autotextuelle Implikation kann in der *Fluchtfährte* gefunden werden. Vgl. FLU, S. 31 In dieser Szene beobachtet der Hauptprotagonist die Schlachtung eines Kalbes.

<sup>148</sup> Vgl. LdA, S. 403

<sup>149</sup> Vgl. ebd. S. 670

thos wird in *Amorgos*, 1980 deutlich. Die intertextuellen Implikation in Bezug auf den Mythos und ein Genre bedeutet jedoch nicht, dass es sich hierbei um eine bloße Nachahmung handelt. Das innovative Moment ist v. a. im intertextuellen Konnex zum antiken Mythos zu sehen, dieses als Möglichkeit einer poetisch-poetologischen Reflexion zu gebrauchen. Die implizite Ebene des intertextuellen Rekurses auf den Marsyas-Mythos offenbart einen Bezug zum Motiv der Hybris und ihrer Bestrafung. Marsyas, der als sterblicher Silen den göttlichen Apoll anmaßend zum Kampf herausforderte, wurde dafür drakonisch bestraft. Die anmaßende Hybris und die nachfolgende Bestrafung sind ein Signum des Hein'schen Werkes, das in zahlreichen Rekursen und Anspielungen aufgegriffen und variiert wird.

Das Ägäis-Motiv beschränkt sich bei Hein nicht nur auf Griechenland. Im Band *Über die dunkle Fläche* wird der Ägäis-Raum nochmals in lyrischer Sprache evoziert. In diesem Band werden Orte thematisiert, die in der Türkei liegen und die Hein Mitte der 1980er Jahre bereiste. In Bezug auf die Fragestellung soll exemplarisch das Gedicht *Kara Burun, verlassenes Dorf* analysiert werden:

#### KARA BURUN, VERLASSENES DORF

1	Gras am Felsturz
	Schwarzer Berg
	Pfad übers Kap
	Und mein Vater hier
5	Ich bin nicht Iskender
	Und wo ist Asien
	Mein Vers Widervers
	Winterphantom Säulenbruchstück
10	Auf dem Schneepfad ins Dunkel
	Meinen Bruder Das Grautier hab ich gestern gesehn Ohr Auge Huf
	In der Platanenhöhle
	Da war das Wasser
15	Durst sagt es Durst
	Noch Liebe träumend – Grüner Vogel <sup>150</sup>

Hein datiert sein Gedicht auf den 24.12. 1987. Das Gedicht stammt aus dem ersten Zyklus des Bandes *Über die dunkle Fläche* mit dem programmatischen Titel *Auf Harsch Palimpsest*. Die

<sup>150</sup> ÜF, S. 15

Gedichte des ersten Zyklus thematisieren nicht nur die türkische Ägäis, sondern v. a. Orte, die im weitesten Sinne als Palimpsest-Landschaften aufgefasst werden können.

Das Gedicht konstituiert sich über die Aneinanderfügungen von Bildern, die im ersten Schritt einen konkreten Bezug zu einer Landschaft beinhalten (V. 1-4). Im zweiten Schritt werden Bilder evoziert, die einen vagen Bezug zu geschichtlichen Ereignissen zulassen. (V. 6-7). Dem schließen sich Bilder an, die sich über einzelne Assoziationsfolgen konstituieren (v. a. V. 8-10). Die evozierten Bilder stehen jeweils in Opposition zueinander. Die produzierten Aussagen haben den Charakter der Rede und Gegenrede. Die ersten vier Verse mit ihrem konkreten Landschaftsbezug, beziehen sich auf die titelgebende Ortschaft Kara Burun. In der Nähe dieses Ortes befinden sich Siedlungen aus der Bronzezeit. Das Adjektiv *kara* (dt. schwarz) wird im zweiten Vers wiederholt. Die Wortpaare *Kara Burun* und *Schwarzer Berg* sind exakt untereinander platziert. Ob mit *verlassenem Dorf* die Siedlung aus der Bronzezeit oder eine in der Nähe gelegene Wüstung gemeint ist, wird im Text des Gedichts nicht mitgeteilt. Im fünften Vers vollzieht sich ein Umbruch. Die Worte *Und mein Vers hier* umrahmen zwei Verse (V. 6-7), die einen geschichtlichen Bezug haben. Das lyrische Ich sagt, dass es nicht *Iskender* sei. Iskender ist die türkisch-arabische Form des Vornamens Alexander. Dieser Verweis deutet auf Alexander den Großen, der das westliche und südliche Kleinasien unterworfen hatte. Auf diesem Gebiet befindet sich auch das heutige Kara Burun, sodass die aufgeworfene Frage *Und wo ist Asien* an Alexanders Eroberungszüge denken lässt. Die Andeutungen in Bezug auf geschichtliche Begebenheiten haben einen fragmentarischen Charakter. Wie in Heins Gedichten häufig zu beobachten ist, entstehen diese Andeutungen durch Assoziationen. Sie werden durch die Beobachtung der konkret erlebten Landschaft ausgelöst. Wie angedeutet, markieren die Verse 6 und 7 eine Verlagerung des Geschehens auf eine andere Ebene. An dieser Stelle wird die rhetorische Figur der Rede und Gegenrede angewandt. Konnten die Verse 1 bis 4 als Evokation der erlebten Landschaft identifiziert werden, so werden die Verse 6 und 7 als inhaltliche Hinweise auf die antike Geschichte gedeutet. In den Versen 9 und 10 wird eine Mitteilung gemacht, die in der Erzeugung sinnverweigernder Bilder besteht. Diese Bilder werden in ihrem Fragmentarismus von bestimmten Chiffren geprägt (*Winterphantom*, *Schneepfad ins Dunkel*), deren mögliche Auflösung und intendierte Bedeutung durch assoziative Vorgänge zu erreichen ist. Der elfte Vers läutet einen erneuten Umbruch im Gedicht ein. Die Bilder der Verse 11-15 sind konkret zu nehmen. Das lyrische Ich beobachtet eine im ländlichen Mittelmeerraum alltägliche Szene. Ein Esel (*das Grautier*), der vielleicht vollbepackt ist und in der Hitze durstig ist. Der Esel wird als *Bruder* bezeichnet. Es bedeutet Identifikation und Mitleid mit der Kreatur. Das Leid des Esels steht in Opposition

zum *Grünem Vogel* (V. 15), der in der *Platanenhöhle* noch *von der Liebe träumt*. Die gesetzten Oppositionen zeichnen ein ambivalentes Bild des Mittelmeerraumes. Die südliche Landschaft dient in den ersten vier Versen als Kulisse für eine Meditation über Zeitläufe der Geschichte. Insgesamt lässt sich sagen, dass Heins Ägäis-Gedichte mit ihren mythologischen und geschichtlichen Schichtungen in die Nähe von Erich Arendts Kykladen-Gedichten mit ihrer „Kontemplation über die Menschheitsgeschichte, wie sie sich in Größe und Glanz des griechischen Mythos offenbart, der doch Glanz ‚vergossenen Blutes‘ ist“<sup>151</sup>, gerückt werden können.

### 4.3 Israel – Gedichte

Die Israel-Gedichte entstanden nach Heins Israelreisen Anfang der 1970er Jahre. Diese Gedichte sind Bestandteil der dritten Abteilung des Bandes *Gegenzeichnung*. Die in den Gedichten evozierten Bildebenen bestehen aus mehreren Erinnerungsschichten, die wie in einem Palimpsest, sich überschreiben, überlagern oder miteinander verschränkt werden, sodass in einem Gedicht gleichzeitig mehrere Motive dargestellt werden können. Anhand der Gedichte *Epitaph*, *Masada* und *Gras* soll nachfolgend das poetische Verfahren erläutert werden.

#### *Epitaph*

1	Bis an das tote Dotter der Sonne geht der Sprung durch diesen Stein mit Zähnen und Krallen einer gefesselten Katze
5	die Trauer im Todeskrampf
	Das Sehnengeflecht wo ich gehe im Müll
10	knisternde Streifen von Millimetergesten im Negativ Veränderungen abgespielt das Filmarchiv auf der Halde über dem Meer
15	von Jafo
	Die schlagende Tür eines Lieferwagens im Atemholen und schlag der Wellen und Motorwrackstatuen die uns zusehn Zwei tote Vögel ich Ein Fleisch

---

<sup>151</sup> Peschken 2009, S. 209

20            wo ich geh keine Trift  
                                  für Elischa  
                  der auf dem Leichnam lag  
  
                  und Leben einhauchte  
                  dem Vers eure Trauer<sup>152</sup>

Das Gedicht bewegt sich auf der inhaltlich-thematischen Ebene in der Thematisierung des Todes. Bereits im Titel wird diese Ebene angedeutet. Epitaph bedeutet Grabschrift oder eine Gedenktafel für einen Verstorbenen an einer Kirchenwand.<sup>153</sup> Die Sonne wird als *totes Dotter* (V. 1) umschrieben. Die Verse 3 bis 6 setzen die Todesbilder weiter fort: Es wird der Totenkampf einer *gefesselten Katze* geschildert. Wörtlich muss auch der Titel des Gedichtes genommen werden, denn es handelt sich um die konkrete Wahrnehmung des lyrischen Ichs, das eine Gedenktafel sieht (V. 2). Es ist wohl eine weggeworfene Gedenktafel, denn das lyrische Ich befindet sich auf einer Müllhalde (V. 13-15). Die Müllhalde wird als *Filmarchiv* bezeichnet. Wie in einem Film laufen die einzelnen Sequenzen vor dem Auge des lyrischen Ichs ab. Das Wort *Archiv* kann als Umschreibung für die gespeicherten Erinnerungen des Ich-Subjekts aufgefasst werden. Diese werden jedoch nicht genau benannt. Die Verse 16-18 geben eine real erlebte Szene wieder. *Die schlagende Tür eines Lieferwagens*, der auf der Halde Müll ablädt, lenkt die Aufmerksamkeit des lyrischen Ichs auf die auf der Halde liegenden Gegenstände, die ironisch zu *Motorwrackstatuen* erhoben werden. Die letzten Verse (V. 19-24) evozieren kryptisch wirkende Bilder. Als Anhaltspunkt bietet sich die Erwähnung des Propheten Elischa oder auch Elia. Prophet Elia wird im Alten Testament im 1. Königsbuch erwähnt. Elia und Elisa waren diejenigen Propheten, „die im Nordreich den wahren Glauben an Israels Gott zu retten suchten.“<sup>154</sup> In diesem Zusammenhang heißt es in der Bibel: „Und Ahab sagte Isebel alles an, was Elia getan hatte und wie er hatte alle Propheten Baals mit dem Schwert erwürgt.“<sup>155</sup> Elia war der Prophet, der das kanaanäische Baal- und Ascherakultwesen im Nordreich bekämpfte. Der Prophet wird in der biblischen Darstellung auch als derjenige charakterisiert, der dem Volk und auch dem Herrscher unangenehme Wahrheiten sagte, um sie auf den rechten Weg zu bringen. Die Schlussverse sind als eine eigenwillige Interpretation des Bibeltextes zu verstehen. In Anbetracht des biblischen Textes, der als implizit vorhandener intertextueller Nexus gebraucht wird, auf die Rolle des Dichters übertragen werden können: Der Dichter als derjenige, der der Gesellschaft den Spiegel vorhält. Insgesamt werden in diesem Gedicht fragmentarisch anmutende real-erlebte Beobachtungen auf der Müllkippe bei Jafo mit

<sup>152</sup> GZ, S. 88

<sup>153</sup> Vgl. Duden Bd. 5, S. 276

<sup>154</sup> Herrmann / Klaiber 1996, S. 76

<sup>155</sup> 1. Kön 19,1



[a]ls sie [die Römer, Anm. d. Verf.] auf die Menge der Ermordeten trafen, freuten sie sich keineswegs wie über den Tod von Feinden; vielmehr bewunderten sie den Edelmut des Entschlusses und die Todesverachtung, die sich in so vielen Männern unbeugsam zur Tat umgesetzt hatte.<sup>159</sup>

Heute ist die Festung eine bedeutende Verehrungsstätte und Erinnerungsort der Israelis an die Wehrhaftigkeit und den Widerstandswillen der damals Eingeschlossenen, in der auch Rekruten der israelischen Armee vereidigt werden.<sup>160</sup>

Das Gedicht *Masada* ist in drei Strophen unterteilt. Die erste und die zweite Strophe haben jeweils sieben Verse. Die dritte Strophe besteht aus vier Versen. Auch in diesem Gedicht, wie in den meisten Gedichten des Bandes *Gegenzeichnung* verzichtet der Dichter auf die Setzung der Interpunktionszeichen. Die Groß- und Kleinschreibung wird jedoch eingehalten. Das Gedicht hat weder Reime noch weist es eine feste metrische Struktur auf. Das Gedicht konstituiert sich über die Verschränkung von Bildern, die konkret die Lokalität beschreiben (V. 1-2), die als Assoziationsstimulus und Kulisse für das assoziativ Erinnernte fungieren und Sequenzen, die explizit auf den bei Josephus dargestellten Eroberungsversuch der römischen Truppen rekurrieren. Im Vers 3 kommt die Sprache auf *die Rampe*, die die Römer damals gebaut haben und die in Josephus' Bericht wie folgt dargestellt wird: „Da mit großer Bereitschaft und unter allem Krafteinsatz gearbeitet wurde, war der massive Wall bald zu 200 Ellen erhöht.“<sup>161</sup> Die intertextuellen Implikationen beschränken sich jedoch nicht alleine auf Josephus' *De bello judaico*. In der zweiten Strophe tritt ein kollektives *Wir* auf, das zur Sprechinstanz der letzten Strophe wird. Es stellt sich die Frage, wer mit *Ihr* und *Wir* gemeint ist? Wird Josephus' Bericht zugrunde gelegt, so liegt es nahe, das *Wir* als die Stimme der Belagerten und das *Ihr* als die der Belagerer zu identifizieren ist. Im Gedicht können jedoch Textsequenzen ausgemacht werden, die eine andere Lesart erlauben. Die im Vers 3 erwähnte *Rampe* wird bereits bei Josephus erwähnt. Die Lage der in der Festung Eingeschlossenen lässt Parallelen zu der prekären Situation der Juden im Warschauer Getto aufkommen. In diesem Kontext, gewinnt das Substantiv *Rampe* eine zusätzliche Bedeutung, die konkret an die Rampe in Auschwitz denken lässt. In diesem Zusammenhang erscheint die Aussage der Schlusstrophe von Bedeutung. Der Satz *Die Wüste ist unsere Geschichte* (V. 15) verhindert durch die im Unklaren gelassene Identität der *Wir*-Instanz eine eindeutige Lesart. Wüste wird in der Bibel als Ort der Gottesferne betrachtet, in dem von Gott zerstörten und verwüsteten Land Gespenster und böseartige Tiere hausen. Dieses Bild wird im Alten Testament vom Prophet Jesaja evoziert:

<sup>159</sup> Flavius Josephus 1969, Buch 7, Kap. 9, S. 149

<sup>160</sup> Vgl. Blasius 2003, S. 78f.

<sup>161</sup> Flavius Josephus 1969 Buch 7, Kap. 9, S. 131



[...] Wüstentiere werden sich lagern, und ihre Häuser sollen voll Eulen sein und Strauße werden da wohnen und Feldgeister werden da hüpfen und wilde Hunde in ihren Palästen heulen und Schakale in den lustigen Schlössern. Und ihre Zeit wird bald kommen und ihre Tage werden nicht säumen.<sup>162</sup>

Die Wüste erscheint in den biblischen Überlieferungen häufig als Ort lebensfeindlicher Mächte und des Todes<sup>163</sup> und der Gottesferne.<sup>164</sup> Der folgende Vers *bis an die ohrenbetäubende / Stille* stellt ein Paradoxon dar. In seinem Impetus erinnert es z. B. an den Ausdruck *Schnake Gedächtnis* im Gedicht *Nach der Detonation*. In diesem Gedicht war es das Sirren des Insektes, das sich ins Gedächtnis bohrte. In *Masada* übernimmt diese Rolle die *Wüste, die als unsere Geschichte* apostrophiert wird. Die Wüste steht auch für eine Gegend, die als Wiege der drei monotheistischen Religionen gilt. Mit seinen Andeutungen und Ellipsen provoziert das Gedicht eine Lesart, die ein eindeutiges Intendieren der Bedeutung verhindert, gleichzeitig durch die Produktion zahlreicher Andeutungen, jedoch einen lyrischen Mehrwert erzeugt.

Den Abschluss der Israel-Gedichte bildet das Gedicht *Gras*, das der Dichter auf den 11.04.1972 datierte:

### *Gras*

1	Das Gras im Schlamm der Zisterne Jeremia
5	ich war das Gewirr das Faulgas die Linie in eurem Gesicht der Basare Miasma der Gassen erbrochenes Blut unter schwarzer Plane
10	ich war euer Traum der Eselpfad im Gewände der Kathedrale der Mittagsaufstieg zur Erdpyramide
15	von einem zum anderen Ohr Über dem Nichts die Tiefe Ich war euer Sturz
	eure Injektion der leere Rachen des stummen Gebrülls
	Gras Das Gras der Dichter <sup>165</sup>

<sup>162</sup> Jes. 13, 20-22

<sup>163</sup> Vgl. BBuS, S. 364

<sup>164</sup> Vgl. ebd. S. 365

<sup>165</sup> GZ, S. 95

Das Gedicht konstituiert sich auf zwei Ebenen: Zum einen ist es das prophetische Reden (V. 2-3), das als intertextuelle Interdependenz auf das Alte Testament zu werten ist:

Da nahmen sie Jeremia und warfen ihn in die Grube Malchias, des Königssohnes, die am Vorhof des Gefängnisses war, da nicht Wasser sondern Schlamm war, und Jeremia sank in den Schlamm.<sup>166</sup>

Die prophetische Rede wird im Vers 15 mit dichterischer Rede als intertextueller Anklang an Paul Celans *Engführung* beendet: *VERBRACHT ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur // Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine weiß [...]*.<sup>167</sup> Zum anderen bilden die mittleren Teile eine Abfolge von Bildern, die das lyrische Ich im Wortpaar *ich war*, das dreimal wiederholt wird, als Zeugen für Ereignisse festgesetzt, die scheinbar eine Sinnzuweisung verweigern. Die im Gedicht angewandte Technik der Zusammenstellungen besteht in der Amplifikation.<sup>168</sup> Diese wird durch Substantive mit gleichem Anfangsbuchstaben wie z. B. *Gras, Gewirr, Gesicht, Gassen, Gewände* und *Gebrüll* sowie durch Erzeugung von Assonanzen in benachbarten Worten wie z. B. *das Faulgas* (V. 4), *Blut unter* (V. 7) getragen. Neben diesen Eigenschaften arbeitet Hein noch mit paradoxen Zusammenstellungen wie *über dem Nichts die Tiefe* (V. 11) oder des *stummen Gebrülls* (V. 14). Diese Paradoxa erinnern an das dichterische Verfahren in seinen ersten beiden Bänden *Ohne Geleit* und *Taggefälle*, sodass das Gedicht insgesamt *hermetischer* wirkt. Es kann nicht behauptet werden, dass das Gedicht sich lediglich durch [d]ie Produktion [...] sinnverweigernder Bilder<sup>169</sup> konstituiert. Werden die einzelnen Ebenen des Gedichtes betrachtet, so finden sich sinnerzeugende Anhaltspunkte. Im ersten Schritt muss das *Ich-Verständnis* im Gedicht geklärt werden. Die intertextuelle Implikation in Bezug auf den Propheten Jeremia, kann als Hinweis auf das Ich-Subjekt verstanden werden. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Ich-Subjekt nicht Zeuge des Geschehens ist, sondern mit dem Propheten gleichgesetzt wird. Ein Hinweis auf diese Verfahrensweise eröffnet einen Blick auf den Hintergrund des Buches Jeremia:

Josia fiel 609 v. Chr. bei Megido im Kampf gegen den ägyptischen König Necho, der auf dem Wege war, einen assyrischen Reststaat im oberen Mesopotamien zu stützen. Denn eine neue Weltmacht kündigte sich an: die Babylonier. Tatsächlich erlagen ihnen die Ägypter und mit ihnen die letzten Assyrier 605 v. Chr. in der Schlacht bei Karkemisch am Euphrat. Den Sieg errang der babylonische Kronprinz Nebukadnezar, der kurz danach selber König wurde (605-562). Er fiel in den folgenden Jahren mehrfach in Syrien und Palästina ein, belagerte 597 v. Chr. Jerusalem und führte damals hauptsächlich Teile der städtischen Oberschicht nach Babylonien. Im Jahr 587 belagerte er die Stadt von neuem, ließ Stadt und Tempel zerstören und führte ein weiteres Bevölkerungskontingent ins babylonische Exil.<sup>170</sup>

<sup>166</sup> Jer. 38, 6

<sup>167</sup> Celan 1959, S. 57-64, hier S. 57

<sup>168</sup> Vgl. Waldschmidt 2011, S. 305

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Herrmann / Klaiber 1996, S. 122

Die Aufzeichnungen im Buch Jeremia sind recht unterschiedlich. Von Bedeutung ist es, dass im Buch Jeremia um Israels und Judas Schuld und deren Folgen geht. Jeremia war es, der den Zorn und die Strafe Gottes verkünden sollte. Er hatte mit seinen Verkündigungen der Unheilsbotschaften Recht behalten. Jerusalem fiel, und das Königreich Juda nahm sein Ende. In Luthers Vorrede auf Jeremia heißt es:

DArumb muste Jeremia da sein / vnd straffe vnd den zorn also verkünden / das sie nicht ewig / sondern eine bestimpte zeit /als 1xx. jar weren sollten / Vnd darnach sie widerumb zu gnaden komen. Welcher Verheissungen er sich selbst auch hat müssen trösten / vnd sich damit erhalten / Hat sonst nicht viel trostes noch guter tage gehabt. Denn er ein elender / betrübter Prophet gewest ist / zu jemerlichen bösen zeiten gelebt / Dazu ein trefflich schwer Predigant geführt / Als der vber vierzig jar bis zum Gefengnis / sich mit bösen halstarrigen Leuten hat müssen schelten / vnd doch wenig nutz schaffen / Sondern zusehen / das sie je lenger je erger wurden / vnd in tödten wollten / vnd jm viel Plage anlegten.<sup>171</sup>

Somit können die Strophen 2 bis 4 als lyrische Auseinandersetzung mit dem biblischen Thema aufgefasst werden. Textimmanent wird dies insbesondere im Vers 4 deutlich. Des Weiteren im Vers 14 haben diese Aussagen einen warnenden Charakter. Der Prophet, der unangenehme Wahrheiten ausspricht und deshalb missachtet und verachtet wird: [...] *der leere Rachen / des stummen Gebrülls* (V. 13-14). Der letzte Vers kehrt zur dichterischen Rede zurück. Der Hinweis auf den Dichter ist wohl überlegt: Hermann und Klaiber weisen ausdrücklich darauf hin, dass das Buch Jeremia im Original in poetischer Sprache abgefasst sei, was jedoch in den meisten Übersetzungen nicht berücksichtigt sein würde.<sup>172</sup> An dieser Stelle wird das *Ich-Verständnis* deutlich. Der Prophet wird als Dichter gesehen und vice versa der Dichter als Prophet. In Anbetracht dessen, kann ein Anklang an das Motiv des *poète maudit* festgestellt werden. Der *poète maudit*, der sich in erster Linie nicht als der Verfemte versteht, sondern als derjenige, der unbequeme Wahrheiten ausspricht. Das offenbarte Verständnis dieses Begriffs steht in enger Korrespondenz zum Gedicht *Spinalonga*. Dort war es die *aussätzige Rede*, hier wird sie als *Faulgas* und *Injektion* definiert. In diesen Aussagen wird ein Nachdenken über die Rolle des Dichters in der Gesellschaft deutlich.

Die Zuordnung des Gedichts *Gras* kann im Titel ausgemacht werden. Beim Propheten Jesaja wird Gras mit dem Volk Israel gleichgesetzt:

Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt; denn des HERRN Geist bläst darein. **Ja, das Volk ist das Gras.**<sup>173</sup>

<sup>171</sup> Luther-Bibel 1545: Der Prophet Jeremia. Die Luther-Bibel, S. 2678. In: Jubiläumsband Religion. 10 Jahre Digitale Bibliothek, 6 Bände auf DVD-ROM. Directmedia Publishing, Berlin 2007.

<sup>172</sup> Vgl. Herrmann / Klaiber 1996, S. 123

<sup>173</sup> Jes. 40, 7 (Herv. d. Verf.)

Die als intertextuelle Folie verwendete prophetische Rede Jeremias deutet auf den Bezug zum Heiligen Land. Die Rolle des Dichters und des biblischen Propheten werden in eine Kontinuitätslinie gestellt.

Heins Israel-Gedichte reflektieren und interpretieren nicht nur biblische Texte, sie weisen ebenfalls einen konkreten Bezug zur Gegenwart auf. In der Schlussstrophe des Gedichtes *Vor Jericho* heißt es:

[...]

der tote Engel aus Höhlen Kammern Panzerwracks  
abwärts in Staub in Asche  
gehendes Licht  
Münze im Vers auf der ich kaue<sup>174</sup>

Die Verse beziehen sich auf Wahrnehmungen, die das lyrische Ich vor Ort registriert. Die erwähnten Panzerwracks sind Reste des Sechstagekrieges. Der Titel und die erste Strophe rekurren auf das Buch Josua: *Rahab / damit eine Richtung sich zeigt / sie überlebte / auf Befehl der Eroberer*. In der Bibel wird die Szene wie folgt dargestellt:

Aber diese Stadt und alles, was darin ist, soll dem HERRN verbannt sein. Allein die Hure Rahab soll leben bleiben und alle, die mit ihr im Hause sind; denn sie hat die Boten verborgen, die wir aussandten. Allein hütet euch vor dem Verbannten, daß euch nicht verbannt, so ihr des Verbannten etwas nehmt, und macht das Lager Israel verbannt und bringt's in Unglück.<sup>175</sup>

Damit wird die Geschichte der Israeliten, die von kriegesischen Auseinandersetzungen geprägt war, mit der Geschichte des modernen Staates Israel verschränkt. In den Israel-Gedichten im Band *Gegenzeichnung*

wird nicht nur das deutsch-jüdische Verhältnis thematisiert [...], sondern die gesamte Geschichte von Jericho [...] über Jeremia [...] bis hin zur Eroberung der Bergfesten ‚Masada‘ [...] durch die Römer wird auf eigenwillige Weise neu interpretiert. Dass Hein das Judentum nicht etwa unkritisch glorifiziert, verbindet ihn mit Günter Eich, der in seinem Gedicht *Sklaveninsel* schrieb: ‚Geschichte gilt nicht, / wir wollen schuldig bleiben / was und vor wem‘ – Hein schreibt: ‚nichts findet mich / an der toten Seite des Abschieds / ich frag mich / des Abschieds von wem‘ [...].<sup>176</sup>

<sup>174</sup> GZ, S. 89

<sup>175</sup> Jos. 6, 17-18

<sup>176</sup> Kelletat 2006a, S. 76

#### 4.4 Stätten des Grauens

Die Evokation der Stätten des Grauens ist in Heins lyrischem Werk breit angelegt. Die Orte des Schreckens beschränken sich nicht nur auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges. Auch heutzutage geschehenes Unrecht findet in seiner Lyrik Widerhall. Hein ist ein aufmerksamer Beobachter des Tagesgeschehens, das er mit der Sensibilität eines Seismographen wahrnimmt und in poetologischer Sprache verarbeitet. Aus den zahlreichen Gedichten, die eine oder mehrere Stätten des Grauens evozieren, sind u. a. zu nennen: *Votivbild*, das in den Versen *wenn nicht was schürfte / im Ätzstrahl das Fraßbild der / Skyline Manhattan*<sup>177</sup> die Ereignisse des 11. Septembers thematisiert. Im Gedicht *Gegenstrophe* wird kultureller Vandalismus angeprangert. Die Zeilen *Am Buddhafels bellt / das Geschütz der Taliban die Gegenstrophe // Pulverisierter Buddha // aufgefahren in die Leere*<sup>178</sup> sind eine Woche vor der endgültigen Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan durch die Taliban geschrieben.<sup>179</sup> Ebenfalls den Afghanistan-Krieg thematisiert Hein in seinen Gedichten:

##### Am Hindukusch

- |   |  |
|---|--|
| 1 | Insekt das abhebt von stählerner Plattform<br>Ausklinkend zur Nacht überm Horizont<br>die Bombenfracht im Namen der Freiheit |
| 5 | die Freiheit Statue Fackel von Westen<br>ihr Licht das den Tag uns heraufbeschwört<br>Am Hindukusch auf brennendem Teppich   |
| 7 | zur Steinigung Satans westöstlich die Zeit <sup>180</sup>  |

In diesem Gedicht werden unterschiedliche Bilder dargestellt, die miteinander verschränkt werden: In der ersten Strophe wird das Bild eines Flugzeugs evoziert, das von einem Flugzeugträger startend, seine tödliche *Bombenfracht im Namen der Freiheit* über Afghanistan abwirft. Geradezu zynisch wirkt im Vers 4 die Fackel der New Yorker Freiheitsstatue, die hier nicht als Symbol der Freiheit, sondern als Überbringerin des Todes im Namen eines merkwürdig formulierten westlichen Freiheitsbegriffs fungiert. Die intertextuelle Folie bilden Einzeltextreferenzen wie die CNN-Propaganda, die häufig Bilder von startenden Kampfflugzeugen sendete, Zitate und Textfragmente aus der aktuellen politischen Rhetorik, die mit my-

<sup>177</sup> AdL, S. 30

<sup>178</sup> Ebd. S. 20

<sup>179</sup> Vgl. Kelletat 2006c, S. 260

<sup>180</sup> AdL, S. 32

thisch-religiöser Bildlichkeit verschränkt werden (V. 5-7), die sowohl auf vorislamische polytheistische Riten, den Abraham / Ismael-Mythos und den Pilgerritus der symbolischen Teufelssteinigung während des Hadsch in Mekka verbildlichen.<sup>181</sup>

Auch der Irak-Krieg wird thematisiert:

	Abgefackelte Tränen Erdharz
1	Nebukadnezar
	hundert Namen hat der Satan
	abgefackelte
	Tränen Erdharz Im Aufschlag
5	das Auge der Unterwelt
	Dem Ende treib ich
	entgegen im Wüstenwind
	auf den Lippen GOTT
	Untoter des Herrn
10	flirrender Bildschirmschatten
	am Erdharzöltropf
	quer ich die Gegend Nimrods
	des Giganten BABYLON
	Fernklickgelegte
15	Fährte ins Nirgends gedacht
	von West nur nach Ost <sup>182</sup>

Das Gedicht ist auf den 27.03.2003 datiert. Das Entstehungsdatum hat einen dezidiert deiktischen Charakter, da dieses eine Woche nach Beginn der sog. *Operation Iraqi Freedom* geschrieben wurde. Die intertextuellen Bezüge rekurren auf die Geschichte des antiken Babylon und des Herrschers Nebukadnezar II. und des irakischen Diktators Saddam Hussein. Hinter der Stimme des lyrischen Ichs verbirgt sich also sowohl die Stimme des antiken Nebukadnezars (V. 1) und des irakischen Diktators Saddam Hussein (V. 6-7). Saddam Hussein ließ sich in seinen Palästen als der wiedergekehrte Nebukadnezar II. abbilden. Diese Gemälde wurden in der Berichterstattung der amerikanischen TV-Sender häufig gezeigt (V. 10). Das poetologische Verfahren konstituiert sich wiederum über einmontierte „Medienschnipsel“<sup>183</sup> und über antike Rekurse auf Babylon und seinen Herrscher Nebukadnezar II. Worauf implizit angespielt wird, ist die Hybris der beiden Herrscher: Saddams Selbstdarstellung als antiker Herrscher und Nebukadnezar II. als Erbauer des berühmten Turms zu Babel. Das archetypische Muster der Hybris und der Nemesis wird auch in diesem Gedicht mitevoziert.

<sup>181</sup> Vgl. Kelletat 2006c, S. 268

<sup>182</sup> AdL, S. 68

<sup>183</sup> Kelletat 2006c, S. 270

Eine besonders eindringliche Evokation der Stätten des Grauens erfolgt im *Band Zwischen Winter und Winter*. Dabei ist

[d]as Waghalsige [...] gewiss auch der ästhetisch überzeugende Versuch, die Opfer des 20. Jahrhunderts nicht in solche zu teilen, die betrauert werden, und solche, die man aus Gründen der Opportunität stumm bleiben lassen zu müssen glaubt.<sup>184</sup>

Neben Gedichten wie *Samaticha*, 2. Mai 1938, ein Gedicht, das den Tag in Erinnerung ruft, an dem Ossip Mandelstam „Stalins Schergen in die Falle tappte“<sup>185</sup>, werden Gedichte produziert, die auch an die deutschen Opfer des Zweiten Weltkrieges erinnern (*Argot der Toten*). Ein typisches Merkmal einiger dieser Gedichte ist die Verschränkung unterschiedlicher Ereignisse, wie z. B. im Gedicht *Warschau, Ghetto*:

	Warschau, Ghetto
1	Niemand ist Zeuge wer gibt mir den Todesstoß meine Zunge ein Stachel der bricht
5	Atem ich lasse ihn Freitag im Rattenloch wo wir warten
10	sie kommen mit Flammenwerfern es ballt sich gramschwarz der Engel zur Faust Rückzug Gegenschlag Rückzug Haus um Haus
	Ins Bild ins leere Blutsturz Funkspruch der Hoffnung Warschau ist Zeuge <sup>186</sup>

Die Datierung des Gedichtes (16.09.1984) deutet darauf hin, dass das Gedicht 40 Jahre nach den Geschehnissen des Warschauer Aufstandes entstanden ist. Der Titel des Gedichtes suggeriert, dass es sich um ein Gedicht, das als ein Memorial-Gedicht für die Opfer des Ghetto-Aufstandes im Frühjahr 1943 handelt. Heins poetologisches Verfahren konstituiert sich jedoch oft über interferierende oder simultan verlaufende Bilder. Die beiden Ebenen des Gedichtes beschreiben die Ereignisse im Ghetto 1943 und die ein Jahr später stattgefundenen Niederschlagung des Nationalpolnischen Aufstandes.

Das Warschauer Getto wurde 1940 von den Deutschen auf einem nur vier Quadratkilometer großen und von einer Mauer umzäunten Areal errichtet. Im offiziellen Sprachgebrauch wurde vom *jüdischen Wohnbezirk* gesprochen. In diesem *Wohnbezirk* waren bis zu 400.000

<sup>184</sup> Kelletat 2006a, S. 139

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> ZW, S. 18

Menschen zusammengepfercht worden. Ab Juli 1942 begannen die Deportationen ins Vernichtungslager Treblinka. Gegen die beabsichtigte endgültige Räumung, setzte sich ab Januar 1943 eine kaum bewaffnete jüdische Gruppe zu Wehr. In den Monaten April bis Mai 1943 schlugen SS- und Polizeiverbände den Widerstand nieder. Anschließend wurde das Getto dem Erdboden gleichgemacht.<sup>187</sup>

Der nationalpolnische Aufstand brach am 1. August 1944 aus. Er wurde von der im Untergrund agierenden Armia Krajowa (dt. Heimatarmee) organisiert. Diese unterstand der polnischen Exilregierung in London, die von Moskau nicht anerkannt wurde. Die Aufständischen wollten Warschau in einem Handstreich freikämpfen, um der Roten Armee, die bis in die östlichen Stadtbezirke vorgedrungen war zuvorzukommen. Die deutschen Streitkräfte, insbesondere die SS-Truppen wandten gegen die Aufständischen äußerst rücksichtslose Methoden an. Während des Warschauer Aufstandes kamen 16.000 bis 18.000 Aufständische und etwa 150.000 Zivilisten ums Leben. Nach der Niederschlagung wurde auf Hitlers Geheiß die Stadt fast völlig zerstört.<sup>188</sup>

Das Gedicht besteht aus fünf Strophen. Die Strophen 1, 3 und 5 haben jeweils drei Verse, die Strophen 2 und 4 deren zwei.

In den ersten vier Versen spricht ein Ich-Subjekt, das zur Gruppe der Todgeweihten gehört (V. 4). Seine Lage scheint aussichtslos zu sein. Denn es erwartet den *Todesstoß* (V. 2). Außer den Todgeweihten, gibt es niemanden, der die Szene beobachtet (V. 1). In der dritten Strophe wird die Art des Todes beschrieben. Die Täter, die nicht näher benannt werden und lediglich durch das Personalpronomen *sie* bezeichnet werden, kommen mit *Flammenwerfern*. Der folgende Vers *es ballt sich gramschwarz* kann als das vom Flammenwerfer erzeugte Inferno in dem Versteck (*Rattenloch*) des lyrischen Ichs und seiner Kameraden verharren. Die vorletzte Strophe evoziert einen Haus-um-Haus-Kampf. Die Beteiligten an diesem Kampf werden jedoch nicht genannt. Der Text der letzten Strophe hat einen kryptischen Charakter. Die ersten beiden Verse dieser Strophe wirken wie eincollagiert. Die elliptische Wortfolge *ins Bild ins leere* lässt die Frage aufkommen wer resp. was ins Bild kommen soll, oder es ist damit ein leeres Bild gemeint? Ein Paradoxon, das für eine nur noch unbewusst vorhandene Erinnerung eintreten kann. Die beiden Lexeme *Blutsturz* und *Funkspruch* im Schlussvers werden durch die U-Alliteration miteinander verbunden. Die semantische Verbindung bleibt jedoch unklar. Der Schlussvers steht in Opposition zur ersten Strophe. Wird noch anfangs des Gedichts die Aussage gemacht *niemand ist Zeuge*, so wird diese aufgehoben, indem *Warschau* als Zeuge genannt wird. In der *Fluchtfährte* sind Passagen vorhanden, die den Warschauer Aufstand von

<sup>187</sup> Vgl. Bertelsmann Universal Lexikon 2001. Artikel: ‚Warschauer Ghetto‘ [CD-ROM]

<sup>188</sup> Vgl. ebd. Artikel: ‚Warschauer Aufstand‘.



1944 thematisieren. Es ist deshalb der autotextuelle Nexus hervorzuheben. In der *Fluchtfährte* wird die Rolle des Vaters während des Aufstandes angedeutet.<sup>189</sup> Das Gedicht erwähnt eine Vater-Figur hingegen nicht. Eine weitere autotextuelle Implikation kann zum Gedicht *Die Vertriebenen* hergestellt werden. Eingangs dieses Gedichtes heißt es: *Wo ist das Land und wo sind die Zeugen*.<sup>190</sup> Diese Frage richtet sich an die Vätergeneration, die sich in beharrliches Schweigen hüllte. Die Initialaussage *niemand ist Zeuge* kann als Verweigerung der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verstanden werden. In dieser Aussage spiegelt sich die allgemeine Verdrängung der NS-Zeit wider.

Es ist davon auszugehen, dass das Gedicht sowohl den jüdischen Getto-Aufstand 1943 als auch die nationalpolnische Erhebung 1944 thematisiert. Textimmanent lassen sich solche Überlagerungen nicht exakt eruieren. Im Gedicht werden Kriegshandlungen evoziert. Im Gedicht gibt es zwei Hinweise, die auf bestimmte Kriegshandlungen hinweisen: Zum einen im Titel und zum anderen im Entstehungsdatum. Wird der Titel betrachtet, so fällt auf, dass die beiden Toponyme *Warschau* und *Ghetto* durch ein Komma getrennt sind. Dies könnte als Hinweis dafür verstanden werden, dass es sich sowohl um die polnische Erhebung als auch um den Getto-Aufstand handelt.<sup>191</sup> Die Verschränkung der beiden tragischen Ereignisse bestätigt Heins Verständnis davon, dass es in seiner Dichtung keine Teilung in Opfer erster und zweiter Klasse gibt. In diesem Sinne kann das Gedicht *Argot der Toten* aufgefasst werden:

#### ARGOT DER TOTEN

Der Engel zeigt sein Gebiß  
 speit seinen Atem  
                     flaggerndes Transparent  
 Glutnacht Feuersturm  
                     und Es wird ein einziger Tag sein  
 Lunge  
                     Aufgelassener Schacht  
 im Argot der Toten<sup>192</sup>

Dieses Gedicht wird in der Sekundärliteratur als ein Dresden-Gedicht postuliert, ohne jedoch textimmanent den Beweis dafür anzuführen.<sup>193</sup> Die Andeutung der intendierten Bedeutung des Gedichtes liefert der Autor selbst, indem er in seinem Essay *Rundfunk im Rückspiegel* in Bezug auf die Inspiration zu diesem Gedicht schreibt: „das [...] 1985 geschriebene Gedicht

<sup>189</sup> Vgl. FLU, S. 122f.

<sup>190</sup> GZ, S. 44

<sup>191</sup> Vgl. hierzu Kelletat 2000, S. 576f.

<sup>192</sup> ZW, S. 28

<sup>193</sup> Vgl. Kelletat 2000, S. 572f., ders. 2006a, S. 129 und ders. 2007b, S. 96f.

„Argot der Toten“ [verdankt] seinen Schluss einem Radiointerview mit Zeitzeugen des Vernichtungsangriffs auf Dresden 1945.<sup>194</sup> Das Entstehungsdatum, der 20. Februar 1985 verweist auf die fast auf den Tag 40 Jahre zuvor durchgeführten Angriffe. Diese Angriffe gehören zu „den schrecklichsten aller Luftangriffe auf eine deutsche Stadt.“<sup>195</sup> Es fällt auf, dass Hein in seinem Essay ausdrücklich vom *Schluss* des Gedichtes spricht. Es ist daher zu fragen, ob *Argot der Toten* ausschließlich als ein Dresden-Gedicht zu verstehen ist. Der Name der Stadt und andere Spezifika, die auf Dresden hinweisen würden, fehlen. Die einzigen Hinweise gibt es im Vers 4 mit den beiden Komposita *Glutnacht* und *Feuersturm*. Diese Bezeichnungen werden als Inbegriff für die verheerenden Luftangriffe auf Hamburg im Juli 1943 verwendet. Mit *Glutnacht* wird konkret der schwere Angriff in der Nacht vom 27. auf den 28. Juli 1943 bezeichnet.<sup>196</sup> In Kenntnis der damaligen Vorkommnisse, kann davon ausgegangen werden, dass im Gedicht sowohl der Luftangriff auf Hamburg als auch die Zerstörung Dresdens anklingen. Von Bedeutung ist jedoch nicht die konkrete Zuordnung als Dresden- oder Hamburg-Gedicht, sondern als ein Anti-Kriegsgedicht, das auf die Kriegsverheerungen und an das Leid der Opfer erinnern soll. In diesem Gedicht wird „Geschichte als Schrecken“<sup>197</sup> besonders eindrucksvoll evoziert. Hier wandert die Figur des Engels der Geschichte durch das Gedicht (V. 1 und 2). Es ist jedoch keine friedliche Figur, denn er *zeigt sein Gebiß* und sein Atem wird zum *flaggernden Transparent* (V. 3). Die Klage der Toten erfolgt in ihrem *Argot*<sup>198</sup>, der von den Lebenden kaum verstanden wird. Das Fehlen der Eindeutigkeit in Bezug auf die Örtlichkeit des Geschehens spiegelt das poetische Verfahren wider. Heins Gedichte sind Texte die „dem Schweigen abgerungen“<sup>199</sup> wurden. Es ist das Resultat der Sprachlosigkeit, wie sich über solch Unheil sprechen lässt. Es ist die *Sprache, die uns trennt*.<sup>200</sup> Zugleich hat das Gedicht seine eigene „Autorität“ und „Realität“.<sup>201</sup>

Es ist das nicht okkupierte Welt-Zeichen in einer versprachlichten Welt, die alles dransetzt, das uregierbare Zeichen auf Eindeutigkeit festzulegen. Wenn das Zeichen nicht im Sinne der Eindeutigkeit operabel ist, sich nicht gesetzmäßig verhält, scheint es geradezu Panik auszulösen. In Worten der Alltagssprache wird es als ‚unverständlich‘ [...] etikettiert, um eine Nicht-Beschäftigung mit der dem Zeichen verliehenen Intention zu legitimieren.<sup>202</sup>

Zu diesen Gedichten gehört auch Ettersberg, Steinbruch:

<sup>194</sup> Hein 2006b, S. 7

<sup>195</sup> Piekalkiewicz (o. J.), S. 1034

<sup>196</sup> Vgl. ebd. S. 817

<sup>197</sup> Vangsgaard 1993, S. 156

<sup>198</sup> Argot = Soziolekt oder auch Geheimsprache

<sup>199</sup> Vangsgaard 1993, S. 152

<sup>200</sup> Vgl. AdL, S. 7

<sup>201</sup> Vangsgaard 1993, S. 153

<sup>202</sup> Ebd.

## ETTERSBERG, STEINBRUCH

1                   Durch Lärm durch Wände  
                       Geflüster wie lang schon

                      noch immer was kam  
                       und was frag ich  
 5                   was ging

                      Peitsche INSEKT Keule INSEKT  
                       Hitze INSEKT Kälte INSEKT

                      Ohne Erklärung die Ziffern  
                       die Toten von damals  
 10                  wissen Bescheid

                      Insekt Insektentod sagen sie  
                       und

                      der Mauerpfeffer  
                       schlägt Stern bei Stern jetzt  
 15                  aus der Todesrampe<sup>203</sup>

Einer von Heins zahlreichen *Erinnerungsführten* führt zu einer besonderen Stätte des Grauens, dort wo „die brutale Sinnlosigkeit des millionenfachen Sterbens unter der Herrschaft des nationalsozialistischen Deutschland“<sup>204</sup> vonstatten ging, zugleich aber auch an jene Stätte in deren Nähe Goethe einst sein *Wandrer's Nachtlied* geschrieben haben soll. Denn „wer sich durch die deutsche Gedächtnislandschaft bewegt, der berührt zwangsläufig nicht nur Orte einer affirmativen Selbstvergewisserung, sondern gerät genauso leicht in die unwirtlichen Landstriche des ‚negativen Gedenkens.‘“<sup>205</sup> Das Gedicht besteht aus insgesamt sechs Strophen, die abwechselnd je zwei und drei Verse haben. Der Titel bezieht sich auf eines der größten Konzentrationslager, das KZ Buchenwald, das zwischen Juli 1937 und April 1945 auf dem Ettersberg bei Weimar betrieben wurde. Der Titel des Gedichtes verweist zugleich auf die Problematik der Namensgebung für diesen Ort des Schreckens: Im Juli 1937 begannen Häftlinge aus den Konzentrationslagern Sachsenhausen, Sachsenburg und Lichtenburg mit der Errichtung des Konzentrationslagers Buchenwald. Bei der Namensgebung hatten die Verantwortlichen ein Problem, da es sich in unmittelbarer Nähe zu Schloss und Park Ettersburg auf dem Ettersberg befand. Das Schloss ist mit Goethe und damit der Weimarer Klassik verbunden. Goethe wurde von den Nationalsozialisten politisch als die Verkörperung des *Deut-*

---

<sup>203</sup> ZW, S. 17

<sup>204</sup> Robbe 2009, S. 53

<sup>205</sup> Ebd. S. 39

*schen Geistes* instrumentalisiert. Daher war die Benennung *Konzentrationslager Ettersberg* von vornherein nicht erwünscht, zumal Einspruch gegen diese Namensgebung durch die Nationalsozialistische Kulturgesellschaft in Weimar erhoben wurde. Der Vorschlag Theodor Eickes *K.L. Hochwald, Post Weimar*, wurde schließlich auf Veranlassung Heinrich Himmlers in *K.L. Buchenwald, Post Weimar* abgeändert.<sup>206</sup> Der zweite Teil des Titels bezieht sich auf den westlich der SS-Kaserne gelegenen Steinbruch. Die Arbeit dort galt als die härteste und wurde meist von Strafkompagnien ausgeführt. Häufig wurden hier Häftlinge von der SS *auf der Flucht erschossen*.<sup>207</sup> Die ersten beiden Strophen evozieren, das was noch an die einstigen Häftlinge erinnert. Es ist der *Lärm* und ihr *Geflüster*. Das lyrische Ich bezieht sich wahrscheinlich die Örtlichkeit. An dieser Stelle kann eine gewisse Parallele zum Gedicht *Spinalonga* hergeleitet werden. Auch dort schaut sich das lyrische Ich die Örtlichkeit an (das Lepardorf), die von den einstigen Bewohnern längst verlassen ist, deren Spuren aber immer noch vorhanden sind. Das lyrische Ich fragt sich, was an diesem Ort des Schreckens passiert ist (V. 4). Diese Frage ist jedoch nur rhetorisch gemeint, denn das Ich-Subjekt ist sich über die Geschehnisse bewusst. Diese werden kryptisch in der dritten Strophe evoziert. Dabei wird dreimal in Majuskeln das Wort *Insekt* wiederholt, das durch die Lexeme *Peitsche, Keule, Hitze* und *Kälte* eingerahmt wird. Das Wort *Insekt* kann zweideutig interpretiert werden: Zum einen als das in Heins Lyrik häufig vorkommende Symbol für das Gedächtnis und zum anderen als die Bezeichnung für die zu Tode gequälten (jüdischen) Häftlinge, die durch die Vernichtungsarbeit ums Leben kamen. Dass insbesondere jüdische Häftlinge gemeint sind, wird in den Versen 13-14 angedeutet. Der Mauerpfeffer (*Sedum acre*) ist eine Pflanze deren Blüte fünfzählig mit sternförmig angeordneten, leuchtend goldgelben Blütenblättern ist.<sup>208</sup> Die leuchtend gelben Blüten erinnern an den Judenstern, das Zwangskennzeichen, dass Personen, die nach den Verordnungen der Nürnberger Gesetze als Juden galten, im Dritten Reich tragen mussten. Der Mauerpfeffer treibt seine sternförmigen Blüten *aus der Todesrampe* (V. 15). Die Pflanze wird im Gedicht *Ettersberg, Steinbruch* als das konkrete Erinnerungsmoment an die Ermordeten Juden gebraucht. Eine ein für sich harmlose Szenerie, wandelt sich dadurch zu einem Schreckensszenario um.

Dass Hein nicht ausschließlich auf scheinbar sprachkryptische Bilder zurückgreift, um prekäre Vorkommnisse in der Sprache der Lyrik zu erfassen, wird im Gedicht *Kaunas 1941* deutlich:

<sup>206</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/KZ\\_Buchenwald](http://de.wikipedia.org/wiki/KZ_Buchenwald) [Zugriff: 30.10.2011]

<sup>207</sup> Vgl. ebd. [Zugriff: 30.10.2011]

<sup>208</sup> Vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Scharfer\\_Mauerpfeffer](http://de.wikipedia.org/wiki/Scharfer_Mauerpfeffer) [Zugriff: 2.11.2011]

## KAUNAS 1941

1                    Das ist die Sprache sie verläßt uns  
                          wirft Laub Inbilder  
    ich kam zu spät  
                          stöbre nach Namen von Schatten  
 5                    die Kazys Binkis  
    der Dichter der vier Winde  
                          im Ahornblätterwald des Kauener Schreckens  
                          Herbsts der Gelben Sterne  
    schwinden sah  
 10                   Neunzehnhunderteinundvierzig während  
                          mein Vater Quartier bezieht  
    im judenfreien Haus<sup>209</sup>

Unmittelbar nach dem Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 besetzten die deutschen Truppen die litauische Stadt Kaunas. Litauen erlangte nach dem Ersten Weltkrieg Unabhängigkeit, die es nach dem Hitler-Stalin-Pakt 1939 wieder verlor und anschließend der Sowjetunion einverleibt wurde. Im unabhängigen Litauen fanden viele vor der Verfolgung des NS-Regimes geflohenen Juden Zuflucht. Die litauische Verfassung garantierte ihnen eine weitgehende nationalkulturelle Autonomie. Um so überraschender erschien es, dass ihre Lage gleich in den ersten Tagen nachdem Überfall dermaßen prekär wurde:

Litauen war das erste europäische Land, das von den Deutschen und ihren litauischen Mithelfern ‚judenfrei‘ gemacht wurde. Und die Stadt Kaunas war einer der finstersten Orte des Holocaust, hier begann und breitete sich die totale Vernichtung der jüdischen Gemeinden in ganz Litauen aus.<sup>210</sup>

Die Lage spitzte sich in den nächsten Tagen weiter zu. In den Nächten vom 25. Bis zum 27. Juni fanden im Vilijampolė organisierte Pogrome statt. Das schlimmste Massaker fand am Vormittag des 27. Juni auf dem Garagenhof der Genossenschaft Lietukis statt, bei dem 50 bis 60 Juden vor den Augen eines gaffenden und johlenden Mobs bestialisch ermordet wurden:

Vor den Augen der deutschen Soldaten, unter anderem einer Propaganda- und einer Bäckereikompanie, sowie litauischer Männer und Frauen hieb eine Gruppe Litauer mit Brechstangen, Holzknüppeln und Schläuchen auf ihre Opfer ein. Der Platz war blutüberströmt.<sup>211</sup>

Auch *Kaunas 1941* gehört zu denjenigen Gedichten, die als „Transposition geschichtlicher Vorgänge in die Zeichensprache des Gedichts“<sup>212</sup> aufgefasst werden kann. Die Transposition geschieht in einem poetischen Ausdruck, der dem Rezipienten mehr Anhaltspunkte zum

<sup>209</sup> AdL, S. 110

<sup>210</sup> Ridziauskaitė 2007, S. 133

<sup>211</sup> Dieckmann 2011, S. 72

<sup>212</sup> Reichert 1984, S. 259

Verständnis des Gedichtes bietet. Die Nennung des Toponyms *Kaunas* und das mitgenannte Jahresdatum *1941*, situieren das Geschehen eindeutig auf das Jahr des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion. Ein weiterer entscheidender Hinweis in Bezug auf die Massaker wird in den Versen 7-8 mitgeteilt, womit auf die von den NS-Schlächtern verübten Morde im Fort VII im Herbst 1941 verwiesen wird. Vom Interesse erscheint die Verknüpfung der Lexeme *Ahornblätterfall* und *Herbst*. Oberflächlich betrachtet, erscheinen herabfallende Blätter im Herbst als etwas, was für diese Jahreszeit typisch ist. Die tiefere Bedeutung offenbart sich in Kenntnis der Bedeutung des Ahorns in der griechischen Antike. Der Ahorn und insbesondere seine im Herbst blutrot gefärbten Blätter, ließen die antiken Griechen an eine Erscheinung des Phobos, den Dämon der Angst und Entsetzen denken<sup>213</sup>, sodass noch eine implizite semantische Verbindung zwischen *Ahornblätterfall* und *Kauener Schrecken* festgestellt werden kann. Der Dichter rekurriert an dieser Stelle auf antike Muster, um dadurch eine tiefere Sinnreferenz zu erzeugen. Obschon im Gedicht eindeutige Signale in Bezug auf die Massaker gegeben werden, können diese jedoch nicht als deren unmittelbare poetische Darstellung aufgefasst werden. Im Gedicht sind zum einen ein reflexives Moment durch die Einbeziehung des lyrischen Ichs in das Geschehen auszumachen, und zum anderen wird das reflexive Moment noch weiter durch die Andeutung, dass der Vater des lyrischen Ichs an den Massakern beteiligt gewesen war (V. 10-12), ausgedehnt. Ein weiteres relevantes Element des Gedichtes ist die Nennung des Namens Kazys Binkis, der vom Ich-Subjekt und seinem Vater umrahmt wird. Des Weiteren ist noch in einer weiteren metaphorischen Bedeutung das Motiv der vom Baum fallender Blätter zu erwähnen. Eingangs des Gedichts wird dieses Motiv metaphorisch als *Sprache, die uns verläßt* (V. 1) gebraucht und das *Laub*, das im Herbst *abgeworfen* wird. In diesen Versen wird die Sprachlosigkeit des lyrischen Ichs über das Entsetzliche evoziert. Zunächst wird noch auf das kollektive *Uns* (V. 1) zurückgegriffen. Nachfolgend wird jedoch nur noch das *Ich* einbezogen. Das lyrische Ich kam zu spät (V. 3). Das heißt, dass das Ich-Subjekt weder als Beobachter noch als Verursacher des Geschehens konstituiert wird. Das lyrische Ich befindet sich auf der Suche nach *Namen von Schatten*. An dieser Stelle wird das autotextuelle Motiv des Verschattens deutlich, das bereits z. B. im Gedicht *Ozersk* zu finden ist. Waren es dort die Buchstaben, die verschattet waren, so sind es hier die *Namen von Schatten*, d. h. von den Ermordeten. Im Gedicht *Ozersk* war es der Kampf um die eigene Erinnerung. Hier verhält es sich genau umgekehrt: Das Ich-Subjekt *stöbert* nach der Erinnerung, die nicht seine eigene ist. Die Erinnerung wird durch die Nennung des

---

<sup>213</sup> Vgl. LdPS, S. 9

Namens *Kazys Binkis* in Gang gesetzt. Das lyrische Ich weiß, in welcher Beziehung Binkis zu den Geschehnissen des *Kauener Schreckens* steht.

Hein beschäftigte sich als Übersetzer und Herausgeber in den 1980er Jahren intensiv mit der osteuropäischen Avantgarde. Seine Anthologie *Auf der Karte Europas ein Fleck. Gedichte der osteuropäischen Avantgarde (1910-1930)* kann auf diesem Gebiet als wegweisend bezeichnet werden. In dieser Anthologie findet sich in den bio-biografischen Angaben folgende Notiz zu Kazys Binkis:

*Binkis, Kazys*: geb. 1893 Gudeliai / Biržai, gest. 1942 Kaunas; besuchte Lehrerkurse in Vilnius, arbeitete ab 1915 als Lehrer, studierte 1920-23 Literatur und Philosophie in Berlin; literarisches Debüt 1913; veröffentlichte 1922 >Keturių vėjų pranašas< (Prophet der Winde); begründete die avantgardistische literarische Bewegung >Keturi vėjai< (Die vier Winde) und ihre gleichnamige Zeitschrift (1924-28); schrieb auch Dramen, humorvolle Poeme, Kindergedichte. Poetische Werke: *Eilėvaščiai* (1920, Gedichte), *100 pavarių* (1923-26, Hundert Frühlinge) [...].<sup>214</sup>

Die bio-biografische Notiz erwähnt die Person Kazys Binkis als führenden Kopf der avantgardistischen litauischen Dichter-Gruppe *Vier Winde* (Futuristen). Binkis Rolle während der Massaker 1941 wird nicht erwähnt. Binkis und seine Frau Sofia halfen Juden und versteckten sie in ihrer Wohnung. Dafür wurden beide in der Gedenkstätte Yad Vashem geehrt. Beiden wurde postum der Titel „Gerechter unter den Völkern“ verliehen (Nr. 660).<sup>215</sup>

Im Gedicht gibt es drei verschiedene Gedicht-Subjekte, die zu den Massakern in unterschiedlicher Weise in Beziehung stehen. Das Ich-Subjekt gibt sich als Sohn eines möglichen Täters oder zumindest eines Mitwissers zu erkennen, der auf der Suche nach den Namen der Opfer sich befindet. In der unmittelbaren Einbeziehung der eigenen Person steht Heins Gedicht in naher intertextuellen Beziehung zum gleichnamigen Gedicht von Johannes Bobrowski. Bei Hein ist es der Sohn, *der zu spät kam*. Hingegen bei Bobrowski ist das lyrische Ich nicht nur der Beobachter, sondern jemand, der zu den Verursachern der Ereignisse gehört hat, was in Bobrowskis Gedicht in der zweiten und vierten Strophe deutlich wird:

[...]

Und ich erkenne die Stufen,  
den Hang, dieses Haus. Da ist kein  
Feuer. Unter dem Dach  
Lebt die Jüdin, lebt in der Juden Verstummen,  
flüsternd, ein weißes Wasser  
der Töchter Gesicht. Am Tor  
lärmten die Mörder vorüber. Weich  
gehen wir, im Moderduft, in der Wölfe Spur.

[...]

<sup>214</sup> Hein 1991a, S. 416

<sup>215</sup> Vgl. [en.wikipedia.org/wiki/Kazys\\_Binkis](http://en.wikipedia.org/wiki/Kazys_Binkis) [Zugriff: 20.01.2013]

Wirst du über den Hügel  
gehn? Die grauen Züge  
- Greise und manchmal die Knaben –  
sterben dort. Sie gehen  
über den Hang, vor den jachernden Wölfen<sup>216</sup>

[...]

Der intertextuelle Nexus zwischen den beiden Gedichten beruht, abgesehen vom Titel und der Darstellung, auf denselben tragischen Ereignissen, nicht auf einer expliziten oder impliziten Übernahme bestimmter Textpassagen, sondern gewissermaßen – wenn auch auf einer anderen poetischen Ebene – in der Fortführung des Gedichtes von Johannes Bobrowski. Dieser nahm als Wehrmachtssoldat aktiv am Zweiten Weltkrieg, an der Ostfront teil. In der Forschungsliteratur wird davon ausgegangen, dass die Anregung für sein Gedicht *Kaunas 1941* auf dem tatsächlich Erlebten basiert.<sup>217</sup> Bobrowski (1917-1965) kann zu der sog. Väter-Generation gezählt werden, die nach dem Zweiten Weltkrieg meisten beharrlich geschwiegen hat. In seinen Werken bekannte er sich jedoch ausdrücklich „zu den andrängenden geschichtlichen Verantwortungsbewusstsein.“<sup>218</sup> Der Vater des lyrischen Ichs aus Heins Gedicht wird im Zusammenhang mit seinem Bezug zum *judenfreien Haus* erwähnt. Dass der Sohn sich auf der Suche nach den *Namen von Schatten* befindet, impliziert das Schweigen der Väter-Generation. Der intertextuelle Nexus ist dialektischer Art. In Bobrowskis Gedicht ist sich das lyrische Ich seiner Schuld bewusst. In Heins Gedicht ist es das Entsetzen des Sohnes über das Geschehene. Die prekäre Problematik der Schuld und die Auseinandersetzung mit ihr, werden auf die nächste Generation übertragen. Werden in Bobrowskis Gedicht die Massaker an den Juden und auch die Täter in metaphorische Bilder gekleidet (*jachernde Wölfe*), so kehrt sich das Geschehen bei Hein um. Im Mittelpunkt des Gedichtes, was durch die typografische Anordnung hervorgehoben wird, steht ein Gerechter, Kazys Binkis. In Heins Gedicht entsteht dadurch eine Opposition zwischen den Gerechten und den Tätern. Diese Konstellation ist es, welche die beiden Gedichte voneinander unterscheidet. In diesem Zusammenhang muss eruiert werden, welche Rolle die Nennung des litauischen Dichters genau erfüllt. In Kenntnis dessen, was Binkis für die Juden getan hat, erscheint die Opposition Gerechter vs. Täter plausibel. Wie bereits erwähnt, waren es aber nicht nur die NS-Schergen, die die Juden in Kaunas massakrierten. So kann die explizite Hervorhebung des Dichters als einen der wenigen Gerechten im Umkehrschluss auch als einen impliziten Hinweis auf das Mitläufertum und Mittä-

<sup>216</sup> Bobrowski 1987, S. 60f, hier S. 60

<sup>217</sup> Vgl. Reichert 1989, S. 246 und ebd. Verweis Nr. 37

<sup>218</sup> Ebd. S. 247



terschaft der Litauer gelesen werden. Ein stichhaltiger Beweis für diese These kann textimmanent nicht erbracht werden, sodass sie letztlich offen bleiben muss.

Die Studie soll mit dem Gedicht *Aufruf aus dem Prado* abgeschlossen werden. Das Gedicht hat einen dezidiert pazifistisch-appellativen Charakter:

Aufruf aus dem Prado

1	Wenn Krieg kommt der Krieg
	Goyas Koloß Alptraumschrei
	Ausgebrochen aus
	dem Saal der Schwarzen Bilder
5	den Planeten niederstaucht –
	bindet die Kriegsherrn
	führt sie vor Gayas andre
8	Schreckensvisionen – <sup>219</sup>

Einen relevanten Referenzpunkt bildet das Entstehungsdatum des Gedichtes. Hein datiert es auf den 17. Februar 2003. Dieses Datum liegt in unmittelbarer Nähe zum 5. Februar 2003, dem Tag, an dem der damalige US-Außenminister Colin Powell vor dem Weltsicherheitsrat der UNO um internationale Unterstützung für die Kriegspläne der Bush-Administration warb. Indem er auf die im Irak auf Geheiß des Diktators Saddam Hussein angeblich entwickelten Massenvernichtungswaffen hingewiesen hatte.<sup>220</sup> Die US-amerikanischen Kriegsvorbereitungen zum zweiten Irak-Krieg und v. a. die mediale Berichterstattung bildet den intertextuellen Nexus des Gedichtes.

*Aufruf aus dem Prado* besteht aus einer Tanka und Haikustrophe und kann als eine Ekphrasis bezeichnet werden. Neben dem Referenzpunkt Datum, ist das Referenzsignal *Goyas Koloß* (V. 2) von Bedeutung. Dieses verweist auf Goyas berühmtes Gemälde *Der Koloss* (ca. 1808-1812). In der Erläuterung zu diesem Gemälde kann nachgelesen werden, dass Goya sich von den Versen eines spanischen Dichters über die Napoleonischen Kriege hat inspirieren lassen. Die Verse lauten: *Auf einer Höhe über jenem tiefliegenden Amphitheater erhebt sich ein blasser Koloss / beleuchtet von dem feurigen Licht der untergehenden Sonne.*<sup>221</sup> Auf dem Gemälde ist eine überdimensionale, nackte Männergestalt zu sehen, die über einer in dunklen Farben gemalten Landschaft bis in den düsteren Himmel aufragt. Am unteren Rand des Gemäldes sieht man in Panik fliehende Menschen und Tiere. Inmitten dieser Panik bleibt lediglich ein weißer Esel ruhig stehen. Der nächste Referenzpunkt wird in den Versen *Saal der Schwarzen Bilder / den Planeten niederstaucht* (V. 4-5) angedeutet. Es handelt sich dabei

<sup>219</sup> AdL, S. 62

<sup>220</sup> Vgl. hierzu auch Kelletat 2006c, S. 271

<sup>221</sup> Vgl. Fenske 1986, S. 211

um die abgedunkelten Räume im Prado, in denen Goyas *Schwarze Gemälde* zu sehen sind. Das berühmteste unter ihnen ist *Saturn, einen seiner Söhne verschlingend* (1820-1823). Dieses grausige Gemälde schmückte einst Goyas Landhaus, die *Quinta del Sordo*. Einen weiteren Referenzpunkt bildet der Graphikzyklus *Los Desastres de la Guerra* (dt. Die Schrecken des Krieges), der in den Versen *Goyas andre / Schreckensvisionen* (V. 8-9) markiert wird. Aus der düsteren Stimmung des Radierzyklus spricht die Verzweiflung über die Schrecken des Krieges, die sich 1808 zugetragen hatten. Obzwar sich Goyas Kunstwerke auf die Napoleonischen Kriege beziehen, haben sie einen zeitlosen Charakter. Auch wenn bei Hein der direkte Schreib Anlass im Entstehungsdatum evident wird, so kann *Aufruf aus dem Prado* als ein zeitloses Anti-Kriegsgedicht verstanden werden. Gerade wegen des dezidiert appellativen Charakters, wird die Zeitlosigkeit des Gedichtes durch den Rekurs auf Goyas Schreckensbilder exponiert. Die Frage „[w]arum werden die uns über die Medien erreichenden Schreckensbilder von Krieg, Zerstörung, Flucht und Tod von Hein fast obsessiv in seine Poesie aufgenommen“<sup>222</sup>, kann u. a. in der Biografie des Dichters gefunden werden. Der Zweite Weltkrieg, die Flucht und der damit verbundener Heimatverlust haben ihn für das Unrecht in der Welt sensibilisiert. Unabhängig vom persönlich Erlebten, gehört er zu denjenigen Menschen, die über Unrecht nicht einfach hinwegsehen können.

---

<sup>222</sup> Kelletat 2001, S. 103

## V Schlussfolgerungen

### 5 Fazit Prosa

Die im Rahmen der vorliegenden Studie angestellten Betrachtungen und Analysen lassen erkennen, dass die *Fluchtfährte* als ein dichterisches Vorhaben verstanden werden kann, das der Kernfrage nachzugehen versucht, wie bestimmte Mechanismen und geschichtliche Kontinuitäten, die den Aufstieg des Nationalsozialismus ermöglicht haben, ihre Wirkung entfalten konnten. Aus der Perspektive des Hauptprotagonisten wird sowohl der Aufstieg als auch der Untergang des Nationalsozialismus dargestellt und damit die aufkeimenden und dann zerstörten Träume und Hoffnungen seiner Familie. Die Träume der Familie von einem besseren Leben im Baltikum nach dem Endsieg endeten in der Katastrophe. Denn sie zieht die Flucht und den Heimatverlust nach sich. Die Flucht endete für den Hauptprotagonisten nicht in der Bundesrepublik, sondern sie ging weiter, und fand den scheinbaren und erhofften Endpunkt in Finnland, an der europäischen Peripherie.

Die Beschäftigung mit komplexen geschichtlichen und politischen Fragen und Sachverhalten, verlangte nach differenzierten Antworten. Dies führte zur Produktion eines vielschichtigen und polyphonen Werkes, das nach besonderen ästhetischen und narrativen Verfahren persistierte. Damit ist das besondere Verhältnis zwischen Faktualität und Fiktionalität und unterschiedlichen Ausprägungen der Intertextualität als nicht-topografische Gedächtnisräume zu verstehen. Der thematisierte topografische Raum übernimmt vielfach die Funktion eines Erinnerungsortes. Diese Erinnerungsorte (z. B. die Marienburg oder die Kurische Nehrung) werden nicht als Ikonen inszeniert. Sie werden als Orte inszeniert, die an bestimmte geschichtliche Kalamitäten erinnern sollen. Es handelt sich um Orte, deren mnemische Wellen bis in die heutige Zeit nachwirken. Der topografische Raum stellt in der *Fluchtfährte* häufig eine Folie für einen historischen Raum dar, dessen Zeitspanne vom Mittelalter (die Schlacht von Tannenberg 1410), über das 19. Jahrhundert bis in das späte 20. Jahrhundert reicht. Die intertextuelle Überschreibung dient nicht einzig der Darstellung geschichtlicher, oft prekärer Vorkommnisse, sondern auch zur Darstellung kultureller Vielfalt des ehemaligen Ostpreußens.

Einen anderen Raum stellt das Übereinander blenden der Erzählperspektiven dar. Im narrativen Sinne äußert er sich in dem häufigen Wechsel zwischen der Ich- und Er-Perspektive und im häufigen Ineinander von *Damals* und *Jetzt*. Die Überlappung der Erinnerungsräume zeugt von gewisser Unsicherheit des Erinnernden und von der Ambivalenz des Erzählers in Bezug auf das Erinnernte.

Die vom Autor angewandte intertextuelle Schreibtechnik ist sowohl im Hinblick auf die Anwendung und in ihrer Wirkung heterogen. Hein zitiert in der *Fluchtfährte* sehr umfangreich aus unterschiedlichen Quellen:

[...] wie HJ- und Soldatenliederhefte, Landkarten, Photographien, Heimatliteratur, Schulbücher aus der NS-Zeit, Zeitungsausschnitte, historische Fachbücher, Biografien und manch anderes, auch Gespräche mit Freunden, mit ehemaligen Darkehmer Schulfreunden [...], Napola-Mitschülern. Dann Familienpapiere, Familienphotographien, Tagebücher, aus denen direkt zitiert wird und Briefe, vor allem Briefe, die die Eltern in der langen Verlobungszeit und während des Krieges einander geschrieben haben [...].<sup>1</sup>

Die Montage von Brieffragmenten, Passagen eines Schulbuches oder die *Zerschneidung* der beiden Texte von Donelaitis und Pogorzelski und ihre Zusammenfügung zu einer Art Cento, folgen stets dem Paradigma der textimmanenten Intertextualität, die als „gezielte Verweise auf andere Werke und Gattungen der Literatur“<sup>2</sup> fungieren. Dem Autor geht es um die Generierung „weiterer Bedeutungsdimensionen im Zusammenspiel von Haupttext und Verweistext.“<sup>3</sup> Heins intertextuell-orientierte Schreibstrategie ist in der Bestrebung zu suchen, eine adäquate Technik zu entfalten, die die eigene Ambivalenz und Unsicherheit in Bezug auf das Erinnernte zu bewältigen hilft. Die eigene Erinnerung erweist sich als recht unzuverlässig. Es bedarf also einer Instanz, welche die Erinnerung bestätigen und beglaubigen kann. Die jeweiligen Textpartikeln treten miteinander in Interaktion ein. Sie überschreiben sich und bilden vielschichtige Erinnerungspalimpseste. Die Intertextualität wird zur Gedächtniskunst.<sup>4</sup> Der Raum zwischen dem Prä- und Posttext avanciert zum eigentlichen nicht-topografischen Gedächtnisraum. Das geschickte Changieren zwischen Fiktionalem und Non-Fiktionalem, die von der Montagetechnik erzeugte Polyphonie der zahlreichen Stimmen, macht die eigentliche Faszination der *Fluchtfährte* aus. Dadurch wird sie von der herkömmlichen ostpreußischen Deprivationsliteratur abgegrenzt. Die vom Autor angewandte intertextuell orientierte Schreibstrategie kann den (neo-) avantgardistischen Verfahren zugeordnet werden. Dies wird auch insbesondere durch die zahlreichen antigrammatischen Elemente deutlich, wie beispielsweise der bewusste Verzicht auf die Interpunktion oder Spatien, die zahlreichen Ellipsen und semantische Leerstellen. Heins Rückgriffe auf diese Schreibtechniken wurden in der nur spärlich vorhandenen Sekundärliteratur bisher kaum zur Kenntnis genommen oder marginalisiert.

Die *Nördliche Landung* erlaubt in vielerlei Hinsicht eine Lesart als ein Migrationsbericht. Auch in diesem Prosawerk werden Aspekte deutlich, die in der *Fluchtfährte* leitmotivisch

---

<sup>1</sup> Kelletat 1998, S. 185

<sup>2</sup> Fahrer 2009, S. 139

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Vgl. Stocker 1998, S. 76

thematisiert wurden. Deshalb kann auch von der Fortsetzung der *Fluchtfährte* gesprochen werden. Es ist nicht nur die Komplexität der deutschen und der finnischen Geschichte, die in der *Nördlichen Landung* miteinander verflochten werden. Der Hauptprotagonist sehnt sich nach dem Ende seiner Flucht. Dass Finnland nicht zur neuen Heimat wird, wird in der Schlusssequenz des Berichts deutlich zum Ausdruck gebracht: „Um ihre und seine Zukunft befragt, gibt er zu verstehn, es sei als sehe er – Land Unland ... Land –“<sup>5</sup> Ebenfalls in der *Nördlichen Landung* kann Intertextualität als ein Mittel betrachtet werden, das fiktionales und non-fiktionales Material im Text integriert. Dadurch werden nicht nur Bezüge zu anderen Werken und Gattungen hergestellt, sondern weitere Bedeutungsdimensionen generiert. Vielfach werden auch in der *Nördlichen Landung* durch dieses Verfahren komplexe geschichtliche Zusammenhänge evident. Hein greift auch in diesem Prosawerk auf die Montagetechnik zurück. Allerdings wird sie nicht in dermaßen hoher Frequenz wie noch in der *Fluchtfährte* angewandt. Die inkorporierten Texte sind vorwiegend fiktional. Damit kann die Funktion der Intertextualität in zwei Kategorien unterteilt werden. Erstens: Durch die Montage fremder fiktionaler Texte, z. B. finnischer zeitgenössischer Autoren, wird ein Hinweis auf die Auseinandersetzung des Protagonisten mit der finnischen Literatur und die Anfänge seiner übersetzerischen Tätigkeit angedeutet. Die Zitate eigener Gedichte weisen auf die eigenen Anfänge als Dichter hin. Die gattungsübergreifenden, autotextuellen Interdependenzen markieren den eigenen Erinnerungsraum des Erzählers. Zweitens: Auch in der *Nördlichen Landung* bilden topografische Räume häufig einen Resonanzboden für die Darstellung problematischer geschichtlicher Vorkommnisse. Die Architektur und die Mosaiken in den Kirchen von Ravenna oder Venedig bedeuten aus der Perspektive des Erzählers vielfach überschriebene Orte-Palimpseste. Diese Orte bergen Erinnerungen an rivalisierende Kulturen und an deren Aufstieg und Untergang. Von besonderer Bedeutung sind die noch vorhandenen, den der Hauptprotagonist intuitiv nachspürt. Konzentrierte sich noch das Erinnernte in der *Fluchtfährte* vorwiegend auf Ostpreußen, so erweitert sich die Erinnerung in der *Nördlichen Landung* auf europäische Orte des Gedächtnisses. In Bezug auf Finnland werden keine evaluativen Vergleiche unternommen. Vergleichsparameter zwischen dem Eigenen und Fremden, werden beispielsweise in der für einen Mitteleuropäer ungewohnten Wahrnehmung der weißen Nächte evident. Signifikant ist es auch, dass sowohl Finnland als die Bundesrepublik für den Hauptprotagonisten ein fremdes Terrain bleiben. Implizit wird dadurch auf verschiedene literarischen Vorlagen rekurrieren: es wird das Motiv des *Fliegenden Holländers* evoziert, der dazu verdammt war, ewig auf den Meeren zu segeln, ohne in den Heimathafen jemals einlau-

---

<sup>5</sup> NL, S. 42

fen zu können. Ebenso kann ein Rekurs auf das Odysseus-Motiv festgestellt werden. Beides kann unter dem Nicht-Ankommen-Motiv subsumiert werden. Das offene Ende der *Nördlichen Landung* kann als „Indiz eines unablässig gespannten Verhältnisses von Ich und Welt“<sup>6</sup> verstanden werden. Dieses Indiz illustriert „eine geistige Verfassung, die sich über Raum und Zeit hinwegsetzt, die Fremde als willkommenen Auslöser jenes Gefühls der Unzugehörigkeit betont.“<sup>7</sup> Die motivischen Vergleiche können jedoch nicht nur auf das Einzelschicksal des Protagonisten bezogen werden. Bedingt durch die immensen Bevölkerungstransfers in Deutschland bereits nach der Machtergreifung durch die NS-Machthaber, durch erzwungenes Exil während des Zweiten Weltkrieges, durch Vertreibungen, um Raum für die Deutschen zu schaffen und nach dem Ende des Krieges durch Grenzverschiebungen in Europa, wurden Millionen Menschen unterschiedlicher Nationen zu „fremden Fremdlingen auf fremden Terrain.“<sup>8</sup> Der gesamteuropäische Kontext von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust, wird in den zahlreichen intertextuellen Bezügen thematisiert. Er reicht bis ins Mittelalter und noch weiter bis in die Antike zurück. Komemorativ Landschaften und der Kampf um diese sind das Thema, das den Legierungsschichten des intertextuellen Amalgams in der *Nördlichen Landung* implantiert wird.

*Der Exulant* lässt erkennen, dass Hein bereits in den 1960er Jahren sich mit bestimmten Themen und Motiven auseinandersetzte. Aufgrund des Inhaltes und der Gestalt des Haupterzählers, kann daher vom Abschluss einer autobiografisch grundierten Trilogie gesprochen werden. Auf die Biografie des Haupterzählers wird in den beiden Dialogen *Der Exulant* und *Die dritte Insel* eingegangen. Die biografisch grundierte Chronologie wird in der Betrachtung des Motivs Finnland deutlich. War Finnland für den Protagonisten der *Fluchtfährte* noch das erhoffte *Gelobte Land*, weicht diese Vorstellung in der *Nördlichen Landung* der Verunsicherung und Ambivalenz. Der Haupterzähler in der *Dritten Insel* ist in Bezug auf seine Wahlheimat geradezu desillusioniert. Die autobiografischen Anspielungen in den beiden Dialogen können erst als ein autotextueller Bezug nach Lektüre der *Fluchtfährte* und der *Nördlichen Landung* verstanden werden. Isoliert betrachtet, sind sie nur schwer zuzuordnen.

Die Intertextualität wird in den beiden Dialogen in unterschiedlicher Intensität gebraucht. In *Der Exulant* kann von einem intertextuellen Textmosaik gesprochen werden. Enulats Erinnerungen werden in einem mehrschichtigen intertextuellen Gewebe untergebracht. Die intertextuellen Referenzen in *Der dritten Insel* nehmen deutlich ab.

---

<sup>6</sup> Thabet, 2002, S. 52f.

<sup>7</sup> Ebd. S. 53

<sup>8</sup> NL, S. 8

Der faktische topografische Raum im Dialog *Der Exulant* spielt eine dominante Rolle auf der Ebene des Irrationalen, d. h. in den Träumen und im Märchenhaften. Die irrationale Ebene spielt dort eine entscheidende Rolle. Hingegen in *Der dritten Insel* spielt der faktische topografische Raum im real Erlebten des Haupterzählers eine dominante Rolle. Der topografische Raum wird als Resonanzboden für die Veranschaulichung der inneren Disposition und der Gedankenwelt des Haupterzählers gebraucht.

Die beiden Dialoge verdeutlichen Heins collagenhaft-rhapsodischen Stil, der im (neo-) avantgardistischen Gestus der 1960er Jahre zu situieren ist. *Der Exulant* bildet motivisch betrachtet den Abschluss der Trilogie. Er erlaubt Einblicke in Heins Frühphase als Autor von Prosatexten. Paradox erscheint jedoch, dass Hein die Chronologie umkehrt. Die beiden Hörspiele spielen in der Gegenwart, mit Rückblenden bis in die Kindheit des Sprechers. *Die Fluchtfährte*, die Hein etwa 15 Jahre später zu schreiben begann, erzählt die Kindheit, die Jugendjahre des Protagonisten bis zu seiner Auswanderung nach Finnland. *Die Nördliche Landung*, die chronologisch gesehen, den Mittelteil der Trilogie darstellt, folgt der *Fluchtfährte* und gilt zu Recht als deren Fortsetzung. Die leichte chronologische Diskrepanz zeugt davon, dass Hein schon früh an einem autobiografisch grundierten Prosabuch gedacht haben dürfte. Die Themen und Motive, die später in der *Fluchtfährte* und in der *Nördlichen Landung* auftauchen werden dort thematisiert. Allerdings werden sie noch kryptisch und oft isoliert dargestellt.

In dieser Studie wird davon ausgegangen, dass Intertextualität als Faktor literarischer Sinnkonstruktionen zu verstehen ist. Die Intertextualität wird bei Hein nicht nur zur Konservierung oder Archivierung von Worten anderer Dichter gebraucht. Die im unterschiedlichen Grade intertextuell verwobenen Texte werden zu literarischen Gedächtnisorten. Der Text wird zum Gedächtnisraum und vice versa, Räume werden vertextet und intertextualisiert. Eine intertextuell orientierte Schreibstrategie bedeutet auch semantischer Mehrwert. Es werden neue Sinnkonstruktionen erzeugt. Bei Hein liegt „das innovative Moment des Bezugnehmens auf die Tradition [...] in der spezifischen Funktion eines Zitats innerhalb des neuen Textzusammenhangs begründet.“<sup>9</sup> Die intertextuellen Bezüge lassen sich als Vehikel für ein poetologisch gestaltetes Erinnern und als „Form und Produkt der Zeitreflexion auffassen.“<sup>10</sup> Es kann daher behauptet werden, dass die intertextuell orientierte Schreibstrategie des Autors als Zeichen eines modernen Umgangs mit Sprache als Material bedeutet. Das zeitreflexive Moment bewirkt, dass die Prätexte durch die Art ihrer Verwendung den Charakter eines gestalteten Erinnerns einnehmen. Die vielfachen Transformationen und Transponierungen der Prätexte

---

<sup>9</sup> Herrmann 2008, S. 124

<sup>10</sup> Ebd.

im Zusammenspiel mit den Posttexten gewinnen den Charakter eines immer wieder aufs Neue überschriebenen Palimpsests.

## 5.1 Fazit Lyrik

Einen bedeutenden Teil der Lyrik stellen die Ostpreußen-Gedichte dar. Diese Erinnerungslandschaft wird in den jeweiligen Schaffensperioden unterschiedlich evoziert. In den beiden ersten Lyrikbänden *Ohne Geleit* und *Taggefälle* wird diese Landschaft nur marginal erwähnt. Das Ostpreußenmotiv ist dort bedingt durch ein lyrisches Sprechen, das häufig durch die Verweigerung von Sinnzusammenhängen gekennzeichnet ist, nur vage zu identifizieren. Ostpreußen als Erinnerungslandschaft wird ab dem Band *Gegenzeichnung* deutlich erkennbar. Die evozierte Landschaft konstituiert sich ausschließlich aus der Erinnerung. In Anbetracht der damaligen politischen Lage, erscheint das Erinnernte als etwas, was endgültig verschwunden ist. Die Evokation dieser Landschaft rückt diese Gedichte in die Nähe der Lyrik von Johannes Bobrowski<sup>11</sup>, ohne dabei ein verlorenes Kindheits- und Jugendparadies zu beschwören. Die vermeintlichen Paradiese werden in Heins Lyrik geradezu destruiert. Die evokative Kraft der Gedichte konstituiert sich über die Rücknahme der Syntax. Die Landschaft wird nicht durch die Emphase der Natur evoziert, sondern sie wird durch die mit ihr verbundene Erinnerung und Sinneseindrücke, die als das auslösende Moment fungieren, dargestellt. Die Intertextualität ist das polyphone Element der Gedichte und ist in Form von Montagen aus Zitaten anderer Werke identifizierbar. Die Reise nach Polen Mitte der 1980er Jahre, bewirkte durch die real erlebten visuellen Eindrücke vor Ort, eine Sicht, die ein anderes poetisches Verfahren nötig gemacht hat. Der erinnerte Raum wird zunehmend als interferierender Erinnerungsraum konstituiert. Der eingesetzte *Jetzt-Damals-Kontrast* wird für die Verarbeitung des Geschehenen, des Erinnernten aus der Kindheit und des Geschichtlichen eingesetzt. Ein Charakteristikum der Ostpreußen-Gedichte aus dem Band *Zwischen Winter und Winter* ist der persönliche Erinnerungsraum des Ich-Subjekts, der einen längeren Erinnerungsprozess darstellt. Die Erinnerung bedarf stets eines auslösenden Moments. Dieses poetologische Muster wird auch in den nachfolgenden Bänden eingesetzt, insbesondere in denjenigen Gedichten, die unmittelbar nach der Reise des Dichters in das ehemalige nördliche Ostpreußen entstanden sind. Ostpreußen, als Erinnerungslandschaft, wird auch in dem vorerst letzten Lyrikband *Weltrandhin* evoziert. Dort hat sie zunehmend den Charakter des Nachdenkens über die Ge-

---

<sup>11</sup> Vgl. Kelletat 2007b, S. 98f.



schichte dieses Landstriches. Die vormalige Polykulturalität dieser Landschaft wird als kulturelles Palimpsest evoziert.

In Bezug auf die Finnland-Gedichte lässt sich festhalten, dass insbesondere im Band *Gegenzeichnung* eine gewisse Nähe zur Pentti Saarikoskis Dichtung erkennbar wird. Hieraus ergibt sich ein intertextueller Nexus zwischen Heins Finnland-Gedichten aus dem Band *Gegenzeichnung* und Saarikoskis Lyrikband *Ich rede* (1965), den Hein ins Deutsche übertrug. Signifikant ist auch Heins Wendung zum Langgedicht (z. B. *Helsinki, Hafen*). Nie zuvor und auch danach nicht mehr, finden sich in Heins Lyrik solche Gedichte, abgesehen von seinen zyklischen Gedichten (z. B. *Wüstungen*). Der intertextuelle Nexus bezieht sich v. a. auf die Art der Evokation des Finnland-Motivs. Ähnlich wie Saarikoski wendet sich Hein vorläufig von der Naturlyrik ab. Im Fokus der Raumevokationen stehen v. a. städtische Industrielandschaften, Brachlandschaften und Außenbezirke der finnischen Hauptstadt. Diese *Gegenden* wirken unwirtlich, verfremdet. Prekäre geschichtliche Ereignisse werden implizit angedeutet (*Lappland*). Insgesamt lässt sich festhalten, dass insbesondere im Band *Gegenzeichnung* eine Abkehr von den Einflüssen der Naturlyrik festzustellen ist, die jedoch in den späteren Bänden aufgegeben wird.

Das Ägäis-Motiv wird nicht auf die Wiedergabe der südlichen Landschaft und Vegetation reduziert. Die lyrische Evokation der Ägäis erscheint als Schmelztiegel aus Natur, Geschichte, Kultur und Mythos. Die Landschaftserfahrung unterscheidet sich elementar von dem pessimistisch wahrgenommenen Geschichtsbild, das von Herrschaft und Gewalt geprägt ist. Aus diesem Gemenge entwickelt Hein eine lyrische Rede, die von ambivalenter Metaphorik geprägt ist (z. B. *Spinalonga*). Die Ägäis ist zum einen die real erlebte Landschaft, die nicht emphatisch überhöht wird, zum anderen wird sie wie kaum ein anderer Raum, abgesehen von Ostpreußen, zu einem Denkraum. Hier kreuzen sich „Übergänge zwischen konkreter Wahrnehmung, kulturellem Wissen und persönlicher Imagination und Erinnerung [...]“. <sup>12</sup>

In den Israel-Gedichten wird der Schwerpunkt auf jüdische Geschichte gelegt. Die zahlreichen intertextuellen Rekurse auf das Alte Testament können nicht als mögliche Konservierung alter (biblischer) Prätexte aufgefasst werden. Die sowohl impliziten als auch expliziten Prätexte, weisen vielfach auf den Ursprung und die Gemeinsamkeiten zwischen dem Judentum und Christentum hin. Die Verbindungen reichen bis in die Gegenwart, die das Prekäre nicht aussparen, das Judentum aber auch nicht „unkritisch glorifizieren.“ <sup>13</sup> Die Analyse verdeutlichte, dass mittels intertextueller Interdependenzen verschiedene Stimmen miteinander verflochten werden, die das entstandene innovative Moment im neuen Textzusammenhang

<sup>12</sup> Peschken 2009, S. 162

<sup>13</sup> Kelletat 2006a, S. 76

erscheinen lassen. Der Raum wird als Kulisse und Resonanzboden für die in den Texten der Gedichte entstandene Bewegung wider das Vergessen erscheinen.

Die Analyse der exemplarisch ausgewählten Gedichte hat gezeigt, dass in Heins Lyrik Orte des Grauens sich nicht nur auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges beschränken. Wie die angestellten Untersuchungen ergeben haben, werden diese Orte aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. Als probates Mittel wird auf zahlreiche und häufig mehrschichtige intertextuelle Interdependenzen zurückgegriffen. Das angewandte intertextuelle Verfahren unterscheidet sich im Wesentlichen nicht von den bereits erwähnten Motiven. Der Raum wird als schauerliche Kulisse evoziert, die in Verbindung mit den zahlreichen intertextuellen Referenzpunkten einen höheren Grad an Implikativität erreicht.

## Literaturverzeichnis

### A Primärliteratur

- Hein, Manfred Peter (1958): In Fleisch der Distel. In: Höllerer, Walter: Lyrikbuch der Jahrhundertmitte-Transit. Suhrkamp, Frankfurt /M. S. 258
- Ders. (1960): Ohne Geleit. Hanser, München
- Ders. (1962a): Taggefälle. Gedichte. Hanser, München
- Ders. (1962b): Moderne finnische Lyrik. Vandehoek & Rupprecht, Göttingen.
- Ders. (1965a): Unter der Kappe. In: Die Zeit, Nr. 49/1965, S. 55 [Mikrofiche]
- Ders. (1965b): Nachwort. In: Saarikoski, Pentti: Ich rede. Gedichte. Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Manfred Peter Hein. Luchterhand, Neuwied und Berlin. S. 65-68
- Ders. (1968): Die dritte Insel. Mitschnitt des Hörspiels. SWR Media Service. Baden-Baden [CD-ROM].
- Ders. (1969): Der Exulant. Mitschnitt des Hörspiels. SWR Media-Service. Baden-Baden [CD-ROM].
- Ders. (1974a): Gegenzeichnung. Gedichte 1962-1972. Mit sechs Zeichnungen von Klaus Fischer. Erato-Press, Darmstadt. (= Erato-Press 8).
- Ders. (1974b): Finnland. Erdmann, Tübingen und Basel. (= Buchreihe Geistige Begegnungen des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart; Band XLIV, zugleich: Moderne Erzähler der Welt; Band 44).
- Ders. (1974c): Einführung. In: ders.: Finnland. Erdmann, Tübingen und Basel. S. 9-42.
- Ders. (1980): Nachwort. In: Kivi, Alexis: Die sieben Brüder. Roman. Clett-Kotta, Stuttgart. S. 433-437.
- Ders. (Hg.) (1981): Trajekt 1/1981. Beiträge zur finnischen, lappischen und estnischen Literatur. Klett-Cotta, Stuttgart / Otava, Helsinki.
- Ders. (Hg.) (1982): Trajekt 2/1982. Beiträge zur finnischen, lappischen und estnischen Literatur. Klett-Cotta, Stuttgart/Otava, Helsinki
- Ders. (1983): Gegenzeichnung. Gedichte 1962-1982. Agora, Berlin [u. a.]. (= 22. Erato-Druck).
- Ders. (Hg.) (1984a): Trajekt 3/1983. Beiträge zur finnischen, lappischen und estnischen Literatur. Klett-Cotta, Stuttgart/Otava, Helsinki.
- Ders. (1984b): Trajekt 4/1984. Beiträge zur finnischen, lappischen und estnischen Literatur. Manfred Peter Hein: Die Kanonisierung eines Romans. Alexis Kivis „Sieben Brüder“ 1870-1980. Klett-Cotta, Stuttgart /Otava, Helsinki.
- Ders. (Hg.) (1986): Trajekt 5/1985. Beiträge zur finnischen, finnlandschwedischen, estnischen, lettischen und litauischen Literatur. Klett-Cotta, Stuttgart/Otava, Helsinki.
- Ders. (Hg.) (1987a): Trajekt 6/1986. Beiträge zur finnischen, finnlandschwedischen, lappischen, estnischen, lettischen und litauischen Literatur. Klett-Cotta, Stuttgart/Otava, Helsinki.
- Ders. (1987b): Selbstauskunft. In: Peter-Huchel-Preis 1984. Ein Jahrbuch, herausgegeben von Bernhard Rübenach. Manfred Peter Hein. Texte, Dokumente, Materialien. Elster Verlag. Moos-Baden-Baden. S. 52-56
- Ders. (1987c): Zwischen Winter und Winter. Fünfundzwanzig Gedichte. Rowohlt, Reinbek.
- Ders. (1988): Auf Harsch Palimpsest. Zwölf Gedichte. Keicher, Warmbronn.
- Ders. (1990): Orte der Verbannung. Zwölf Gedichte. Keicher, Warmbronn.
- Ders. (Hg.) (1991a): Auf Karte Europas ein Fleck. Gedichte der osteuropäischen Avantgarde (1910-1930). Ammann, Zürich.
- Ders. (1991b): Fragen der Zugehörigkeit. In: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. Zehnte Folge. Herausgegeben vom

- Deutschlektorat am Goethe-Institut-Helsinki mit Unterstützung des DAAD. S. 35-37.
- Ders. (1991c): Rhabarber Rhabarber. Gedichte und Geschichten. Mit zwölf Bleistiftzeichnungen von Gudrun Partyka. Ammann, Zürich.
- Ders. (1992): Hyperboreische Flaschenpost. Schule der Freundschaft. Begegnungen mit Johannes Bobrowski. In: Der Ginkgo-Baum. Elfte Folge. S. 171-182.
- Ders. (1993): Ausgewählte Gedichte 1956-1986. Nachwort von Henning Vangs-gaard. Ammann, Zürich.
- Ders. (1994a): Über die dunkle Fläche. Gedichte. Ammann, Zürich.
- Ders. (1994b): Nur schwarzbekreuzte Mäntel fehlten uns noch. In: Neue deutsche Li-teratur 4/1994, 42. Jahrgang / 496. Heft. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar. S. 36-38.
- Ders. (1998): Fluchtfährte. (Typoskript des Autors). Regensburg. Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft I der Universität Regensburg. (= Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft. Reihe Edition Band 2, herausgegeben von Hans-Peter Neureuter).
- Ders. (1999a): Fluchtfährte. Erzählung. Ammann, Zürich.
- Ders. (1999b): Goethes Morgenlandfahrt. Bemerkungen zum West-östlichen Divan. In: Triangulum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen. Sonderheft: Goethe. Sechste Folge, Tartu. S. 106-115.
- Ders. (1999c): Steinschlag auf Lauer. Vierzehn Gedichte. Keicher, Warmbronn.
- Ders. (2000a): Nördliche Landung. In: Neue deutsche Literatur 1/2000, 48. Jahrgang/ 529. Heft. Aufbau-Verlag, Berlin. S. 57-66.
- Ders. (2000b): Literarisches Klima am konkreten Exempel. In: Jahraus, Oliver und Neuhaus, Stefan (Hg.) in Zusammenarbeit mit Peter Hahneberg. Lyrik lesen! Eine Bamberger Anthologie. Wulf Segebrecht zum 65. Ge-burtstag. Grupello, Düsseldorf. S. 42-43.
- Ders. (2001a): Hier ist gegangen wer. Gedichte 1993-2000. Mit einem Nachwort von Andreas F. Kelletat. Ammann, Zürich.
- Ders. (2001b): Südliches Nördliches überlagernd Nördliches Südliches austreibend. In: Wiecker Bote 13. Dreifach Nummern 38-40, S. 12-20.
- Ders. (2001c): In Memoriam Johannes Bobrowski. In Erinnerung und Zukunft. Jo-hannes Bobrowski zu Ehren. Beiträge im literarischen Colloquium Ber-lin, 8. April 2001. S. 2-3.
- Ders. (2001d): Glatteis. Kindergedichte für jedes Alter. Mit 15 Zeichnungen von Gu-drun Partyka. Keicher, Warmbronn.
- Ders. (2006a): Aufriß des Lichts. Gedichte, Wallstein, Göttingen.
- Ders. (2006b): Vom Umgang mit Wörtern. Streifzüge und Begleittexte. Mit einem Nachwort und herausgegeben von Andreas F. Kelletat. (= Regensbur-ger Skripten zur Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Hans-Peter Neureuter. Reihe Edition, Band 5).
- Ders. (2007): Die Katze: Ihr Zeitmaß: Gedichte aus vierzig Jahren. Reche, Neu-markt/Opf.
- Ders. (2008): Nachtkreis. Gedichte 2005-2007. Wallstein, Göttingen.
- Ders. (2009): Drei Gedichte – Zyklisches Schreiben. In: Brocân, Jürgen und Kuhl-brodt, Jan (Hg.): Umkreisungen. 25 Auskünfte zum Gedicht. Poeten-laden, Leipzig. S. 69-74.
- Ders. (2011a): Weltrandhin. Gedichte 2008-2010. Wallstein, Göttingen.
- Ders. (2011b): Nördliche Landung. Bericht. Queich, Germersheim.
- Ders. (2011c): Zwielihtdämmer. Zwölf Gedichte. In: Akzente. Zeitschrift für Litera-tur, herausgegeben von Michael Krüger. 58. Jahrgang; Heft 3, Juni 2011. Hanser, München. S. 287-292.
- Ders. (2012): Der Exulant. Zwei Dialoge. Queich, Germersheim.

## B Sekundärliteratur

- Anders, Richard (2001): Für Manfred Peter Hein. In: Wiecker Bote 13. Literarische Hefte zur Zeit. Dreifachheft Nummern 38-40, S. 5
- Barniškienė, Sigita (2007): Junijuliluft und herbherber Herbst. Das Wortspiel in Manfred Peter Heins Gedichten. In: Literatūra, 49 (5) S. 182-188.
- Dies. (2009): Auch ich muß wandern zur Heimat zurück. Litauen und ostpreußische Literatur. Saxa, Berlin (= Universitätsschriften, Band 4).
- Bogacheva, Larissa (2007): Poetik des Lichts in der Lyrik und Prosa Manfred Peter Heins. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Johannes Gutenberg-Universität Mainz / GERMERSHEIM.
- Bödl, Klaus (2003): Manfred Peter Hein. In: Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Begründet von Hermann Kunisen, fortgeführt von Herbert Wiesner et al. Neuherausgegeben von Thomas Kraft. Band 1. Nymphenburger, München. S. 507-510.
- Brock, Bazon (1987): Laudatio auf Manfred Peter Hein. In: Peter-Huchel-Preis 1984. Moos-Baden-Baden. S. 37-48.
- Brousek, Antonín (1981): Selbst die böhmischen Zwerge jubeln ... In: Kelletat, Andreas F. und Rüther, Bernd (Hg.): Jubelzwerg. Zwiebelzwergin erikolsnumero. Manfred Peter Hein zum 50. Geburtstag. Zwiebelzwerg, Düsseldorf. S. 20-21.
- Budetta, Giampiero (2001): Manfred Peter Heins Dante-Lektüre. In: Triangulum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen. Achte Folge; Riga. S. 69-78.
- Eßer-Sladek, Beata (2009): Zur Verwendung von Versen und Strophen in Manfred Peter Heins Gedichten sowie zur Möglichkeit ihrer Übersetzung ins Polnische. Unveröffentlichte Masterarbeit, Johannes Gutenberg-Universität Mainz / GERMERSHEIM.
- Gratz, Michael (1991): Hein in Greifswald, DDR. In: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. Zehnte Folge. Helsinki. S. 38-42.
- Ders. (2001): Poetischer Atlas. In: Wiecker Bote 13. Literarische Hefte zur Zeit. 7. Jahrgang, Dreifachheft. Nummern 38-40. S. 41-44.
- Jakobs, Karl-Heinz (1994): „Ich bin in Finnland gelandet, weil es der Osten war.“ Karl-Heinz Jakobs im Gespräch mit Manfred Peter Hein, dem Autor unserer morgigen Sonntagsgeschichte. In: Neues Deutschland, 12. August 1994, S. 10.
- Joachimsthaler, Jürgen (2001): Die Semantik des Erinnerns. Verlorene Heimat – mythisierte Landschaften. In: Mehnert, Elke (Hg.): Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht. Peter Lang, Frankfurt /M. (= Studien zur Reiseliteratur und Imagologieforschung. Herausgegeben von Elke Mehnert und Uwe Hentschel; Band 5). S. 188-227.
- Ders. (2005): „Fluchtfährte“ zwischen den Kulturen. Zu Manfred Peter Hein. In: Hartmann, Regina (Hg.): Literaturen des Ostseeraums in interkulturellen Prozessen. Aisthesis, Bielefeld. S. 45-66.
- Ders. (2011): *Madrigal. Drehorgel*. Zu zwei Gedichten von Manfred Peter Hein. In: Kelletat, Andreas F. (Hg.): Wort für Wort. Texte für, von und über Manfred Peter Hein. Gesammelt zu seinem 80. Geburtstag. Queich, GERMERSHEIM. (FÄKÄTÄ Sonderband). S. 21-28.
- Kaschnitz, Marie Luise (1976): Ein Irrgedicht von Alter und Abschied. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki. Insel Verlag, Frankfurt / M. S. 243-246.

- Kelletat, Andreas F. (1991a): Annäherung an das Gedicht Manfred Peter Heins. In: De Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. Zehnte Folge, Helsinki. S. 9-34.
- Ders. (1991b): Manfred Peter Hein. Bibliographie 1965-1991. Saxa, Vaasa (= Germanistische Forschungen zum literarischen Text. Herausgegeben von Andreas F. Kelletat; Beiheft 1).
- Ders. (1997): Vārdu pret Vārdu. Manfred Peter Hein als Vermittler nordeuropäischer Literaturen. Eine biobiografische Skizze. In Veisbergs, Andrejs et al. (Hg.): Pragmatische Aspekte der Translation. 1-es Rigaer Symposium. Universität Lettlands, Johannes Gutenberg-Universität Mainz/ Gernersheim. S. 35-59.
- Ders. (1998): Kommentar: Stichwörter. Aus einem Zettelkasten zu Manfred Peter Heins Prosabuch *Fluchtfährte*. In: Hein, Manfred Peter: *Fluchtfährte*. Erzählung. Regensburg. S. 153-214.
- Ders. (2000): „Warschau ist Zeuge“ – Das Polen-Thema in Lyrik und Prosa Manfred Peter Heins. In: Grucza, Franciszek (Hg.): Tausend Jahre polnisch-deutsche Beziehungen. Sprache – Literatur – Politik. Materialien des Millennium-Kongresses 5.- 8. April 2000. Warschau Graf-Punkt, Warschau. S. 565-575.
- Ders. (2001): Gedichte einer Ausstellung. In: Hein, Manfred Peter: Hier ist Gegangen wer. Gedichte. Ammann, Zürich. S. 98-109.
- Ders. (2005): Von der Täter- zur Opfernation? Die Rückkehr des Thema „Flucht und Vertreibung“ in den deutschen Vergangenheitsdiskursen bei Gras und anderen. In: Triangulum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen. Zehnte Folge, Riga und Bonn. S. 132-147.
- Ders. (2006a): „Unterwegs mit zehn Fingern“. Manfred Peter Hein: Lyrik, Prosa, Übersetzung. Saxa, Köln.
- Ders. (2006b): Nachwort. In: Hein, Manfred Peter: Vom Umgang mit Wörtern. Streifzüge und Begleittexte. Herausgegeben von Andreas F. Kelletat. Regensburg (= Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft. Reihe Edition. Herausgegeben von Hans Peter Neureuter; Band 5) S. 155-159.
- Ders. (2006c): „Zur Steinigung Satans westöstlich die Zeit.“ Manfred Peter Heins Gedichte über den 11. September und den Konflikt im Irak und in Palästina. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 32 (2006). S. 256-278.
- Ders. (2007a): Manfred Peter Hein. Essay. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Das KLG auf CD-ROM. Edition Text + Kritik. Boorberg. München [CD-ROM].
- Ders. (2007b): „... was treibt dich her Tourist?“ Die Erinnerung an Krieg und Vertreibung, an Täter und Opfer in Lyrik und Prosa Manfred Peter Heins. In: Hermes, Stefan / Muhić, Amir (Hg.): Täter und Opfer? Deutschsprachige Literatur zu Krieg und Vertreibung im 20. Jahrhundert. Dr. Kovač, Hamburg. (= Schriftenreihe POETICA, Schriften zur Literaturwissenschaft; Band 100). S. 89-114.
- Ders. (2009): Die Welt des Manfred Peter Hein. Notizen zu Leben und Werk des deutschen Dichters aus Finnland. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2009. DAAD, Bonn. S. 187-212.
- Ders. (Hg.) (2011): Wort für Wort. Texte für, von und über Manfred Peter Hein. Gesammelt zu seinem 80. Geburtstag. Queich, Gernersheim.
- Ders. (2012): Nachbemerkungen. In: Hein, Manfred Peter: *Der Exulant*. Queich, Gernersheim. S. 57-59.
- Kuschmann, Barbara (2008): Im Kaleidoskop der Erinnerung. Die Erzählperspektive in Manfred Peter Heins Erzählung *Fluchtfährte*. VDM, Dudweiler.
- Molnár, Adolf (1987): Widmung in drei Anläufen. In: Peter-Huchel-Preis 1984. Moos-Baden-Baden. S. 68-69.

- Muschg, Adolf (2006): Der Sammler und die Seinigen. Laudatio auf Manfred Peter Hein anlässlich der Verleihung des 1. Rainer-Malkowski-Preises in der Bayrischen Akademie der Künste. München 2006.  
URL <http://www.badsk.de/text/Hein%20M.P..pdf> [Zugriff: 25.01. 2012].
- Müller-Waldeck, Gunnar (2006): Penner, Hunde, Wölfe oder: Muss man die Abdrift nicht lieben? München bei wolfgang Köppen und Manfred Peter Hein. In: Flandziu: Halbjahresblätter für Literatur der Moderne. Shoebox House Verlag, Hamburg. Jahrgang 3, Heft 4. S. 107-112.
- Neumann, Peter Horst (o. J.): „An Staubkörnern aufgespannte Drachen.“ Über den Dichter Manfred Peter Hein. In: ZgR Online.  
URL <http://www.e-scoala.ro/germana/phneumann.html>. [Zugriff: 01.12. 2011].
- N.N. (2005): Manfred Peter Hein. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 5, S. 129. Directmedia Publishing, Berlin. (= Digitale Bibliothek 9). [CD-ROM].
- Royon, Natacha (2010): Wiederkehr in Wort. Östliche Erinnerungsorte in Werken von Wolfgang Koeppen, Johannes Bobrowski, Czesław Miłosz und Stefan Chwin. Dr. Kovač, Hamburg.
- Ruoho, Sirpa (2013): Der Krieg in Lappland (1941-1945) als geteilte Erinnerungslandschaft. Books on Demand, Norderstedt.
- Schilling, Klaus von (2011): Vom Versiegeln der Lippen. Erfahrungen mit der Musik György Kurtágs und der Dichtung Manfred Peter Heins. In: Kelletat, Andreas F. (Hg.): Wort für Wort. Texte für, von und über Manfred Peter. Gesammelt zu seinem 80. Geburtstag. Queich, Germersheim S. 72-74.
- Vangsgaard, Henning (1993): Nachwort. In: Hein, Manfred Peter. Ausgewählte Gedichte 1956-1986. Ammann, Zürich. S. 147-159
- Waldschmidt, Christine (2011): „Dunkles zu sagen“: Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert. Universitätsverlag Winter, Heidelberg. (= Studien zur historischen Poetik. Herausgegeben von Stephan Fuchs-Jolie et al.; Band 9).
- Żytyniec, Rafał (2000): „Im Wind / Die Düne“. Über ein Nehrungsgedicht Manfred Peter Heins. In: Triangulum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen. Siebte Folge. Riga. S. 81-91.
- Ders. (2004): Heimatverlust in der polnischen und deutschen Literatur nach 1945 – ein Topos, zwei Erinnerungskulturen. In: Neumann, Bernd et al. (Hg.): Literatur, Grenzen, Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnischen-baltischen Ostseeraums als eine Literaturlandschaft. Königshausen / Neumann. Würzburg. S. 211-246.
- Ders. (2007): Zwischen Verlust und Wiedergewinn. Ostpreußen als Erinnerungslandschaft der deutschen und polnischen Literatur nach 1945. Wspólnota Kulturowa „Borussia“, Olsztyn.

## C Rezensionen zu Hein

- Braun, Michael (1999): Innere Tätowierung. In: der Freitag vom 26.11.1999  
URL <http://www.freitag.de/datenbank/freitag/1999/48/damals-sektierer/print> [Zugriff: 21.10.2011].
- Buch, Hans Christoph (2006): Genauer als die Tagesschau. Magier des Nordens zieht lyrische Bilanz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.12. 2006, Nr. 290, S. 34.
- Ebel, Martin (1998): Kein zweites Haus mit Blick. Heimat leuchte: Manfred Peter Heins Erzählung „Fluchtfährte“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.03.1999, Nr.65, S. 50. URL [http://www.fazarchiv.faz.net/document/showSingleDoc/FAZ\\_F1999031...](http://www.fazarchiv.faz.net/document/showSingleDoc/FAZ_F1999031...) [Zugriff: 14.12.2011].

- Hinck, Walter (2011): Niemand'sname antwortet. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 25.05.2011, Nr. 121, S. 28.
- Jahn, Oliver (2003): Von der Napola nach Finnland. Manfred Peter Heins Erzählung „Fluchtfährte“. In: literaturkritik.de  
URL [http://www.literturkritik.de/public/druckfassung\\_rz.php?id\\_560](http://www.literturkritik.de/public/druckfassung_rz.php?id_560)  
[Zugriff: 21.10.2011].
- Laschen, Gregor (1984): Die Wüste ist unsere Geschichte. In: Die Zeit Nr.14, 20.03.1984.  
URL <http://www.zeit.de/1984/14/die-wueste-ist-unsere-geschichte/komplettansicht>  
[Zugriff: 06.06.2012].
- Niemeyer, Helmut (1999): Weiße Jahrgänge. Zu Büchern von Manfred Peter Hein und Tomi Ungerer. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 7, 53. Jahrgang, Juli 1999. Klett-Cotta, Stuttgart. S.1199-1202.
- Schäfer, Hans Dieter (1974): Manfred Peter Hein: Gegenzeichnung. In: Neue deutsche Hefte. herausgegeben von Joachim Günther. Nr. 143 21, Heft 2/1974. Berlin. S. 376-379.
- Schmid, Walter Fabian (2008): Wandeln in Asphodeliengrund. In: Poetenladen.de  
URL <http://www.poetenladen.de/wf-schmid-manfred-peter-hein.htm>  
[Zugriff: 24.11.2012].
- Segebrecht, Wulf (1994): Klage eines mageren Gespenstes. Bekenntnisse aus Finnland: Der Lyriker Manfred Peter Hein. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.08.1994, Nr. 186, S. 26 URL [http://www.fazarchiv.faz.net/document/showSingleDoc/FAZ\\_F1994081...](http://www.fazarchiv.faz.net/document/showSingleDoc/FAZ_F1994081...)  
[Zugriff: 14.12.2011].
- Törne, Dorothea von (2011): Der Menetekel-Dichter In: Lyrikzeitung & Poetry, 9. Juli 2011 URL <http://lyrikzeitung.com/2011/07/09/29-menetekel-dichter/htm>  
[Zugriff: 21.10.2012].
- Wichner, Ernest (1999): Auf dem Schicksalsweg. Manfred Peter Heins Lebenserzählung „Fluchtfährte“. In: Frankfurter Rundschau, 24.03.1999. Nr. 70. Ein Supplement für Bücher. Literatur Rundschau. S. 7 [Mikrofiche].

## D Literatur zu Ostpreußen

- Albrecht, Dietmar (2004): Grenzgänger im Preußenland. Vortrag zur Tagung der Academia Baltica „Grenzgänger in Preußisch Lithauen und Masuren“ vom 22. bis 26. Mai in Nidden.
- Ders.: (2005): Bobrowskis Sarmatien. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Johannes Bobrowki. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 1/05, München. (= Band 165). S. 10-27.
- Armgar, Martin (<sup>2</sup>2009): Ost- und Westpreußen. In: Roth, Harald (Hg.): Studienhandbuch Östliches Europa. Band 1: Geschichte Ostmittel- und Südeuropas. Böhlau, Köln [u. a.]. (= UTB 3167). S. 303-312.
- Bittrich, Burkhard (2007): „Das Land Nimmermehr“. Ostpreußen im Werk von Agnes Miegel. In: Stüben, Jens (Hg.): Ostpreußen-Westpreußen-Danzig. Eine historische Literaturlandschaft. Oldenbourg, München. (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa; Band 30). S. 437-449.
- Bobrowski, Johannes (1963/63): Sarmatische Zeit. Schattenland Ströme. Gedichte. Neuauflage in einem Band. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Ders. (1967): Litauische Claviere. Roman, Wagenbach, Berlin.
- Ders. (1987): Gedichte aus dem Nachlass. Zweiter Band. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Buxa, Werner (o. J.): Bilder aus Ostpreußen. Eine Bilddokumentation von Werner Buxa unter Mitwirkung von Hans-Ulrich Stamm. Dörffler, Eggolsheim.



- Cappeller, Carl (<sup>2</sup>1925): Leben und Gebräuche der alten preussischer Litauer. Aufzeichnungen aus dem Kreis Stallupönen, Pr. Holland Ostpr., Oberländer. [Mikrofiche-Ausgabe 2011].
- Egge, Sabine (2001): „Eine Schattenfabel von den Verschuldungen.“ Deutsch-osteuropäische Geschichte in der Lyrik Johannes Bobrowskis. In: Beiträge im literarischen Colloquium. Berlin 8. April 2001. S. 13-15.
- Faendrich, Jutta (2011): Eine endliche Geschichte. Die Heimatbücher der deutschen Vertriebenen. Böhlau, Köln [u. a.]. (= Visuelle Geschichtskultur. Herausgegeben von Stefan Trobst. In Verbindung mit Anders Åman, Steven A. Mansbach und László Kontler; Band 5).
- Gajdis, Anna (2010): Der Rombinus. Seine Präferenzformen und Wahrnehmungen im kollektiven Gedächtnis der ostpreußischen Literatur. In: Hartmann, Regina (Hg.): Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Aisthesis, Bielefeld. S. 265-277.
- Garber, Klaus (2008): Das alte Königsberg. Erinnerungsbuch einer untergegangenen Stadt. Böhlau, Köln [u. a.].
- Giordano, Ralph (<sup>2</sup>1997): Ostpreußen ade. Reise durch ein melancholisches Land. DTV, München.
- Hartmann, Regina (2010): Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Vorbemerkungen. In: dies. (Hg.): Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Aisthesis, Bielefeld. S. 7-12.
- Haufe, Eberhard (1998): Johannes Bobrowski: Gesammelte Werke in sechs Bänden, fünfter band: Erläuterungen der Gedichte und der Gedichte aus dem Nachlass. Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart.
- Helbig, Louis Ferdinand et al. (Hg.) (1995): Verlorene Heimaten – neue Fremde. Literarische Texte zu Krieg, Flucht, Vertreibung, Nachkriegszeit. Forschungsstelle Ostmitteleuropa, Dortmund (= Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund. Herausgeber Johannes Hoffmann, Reihe B-Band 53).
- Ders. (<sup>3</sup>1996): Der ungeheure Verlust. Flucht und Vertreibung in der deutschen Belletristik der Nachkriegszeit. Harrasowitz, Wiesbaden. (= Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund. Herausgegeben von Johannes Hoffmann; Band 3).
- Hermes, Stefan / Muhić, Amir (2007): Vorwort. In: dies. (Hg.): Täter als Opfer? Deutschsprachige Literatur zu Krieg und Vertreibung im 20. Jahrhundert. Dr. Kovač, Hamburg (= Schriftenreihe POETICA, Schriften zur Literaturwissenschaft; Band 100). S. 7-12.
- Joachimsthaler, Jürgen (2007a): Doppelte Vergangenheit. Ostpreußen als Fiktion. In: Stüben, Jens (Hg.): Ostpreußen-Westpreußen-Danzig. Eine historische Literaturlandschaft. Oldenbourg, München. S. 71-97.
- Ders. (2007b): Philologie der Nachbarschaft. Erinnerungskultur, Literatur und Wissenschaft zwischen Deutschland und Polen. Mit einem Nachwort von Marek Zybura. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Ders. (2010): Innere Grenzen. Die Pruzzen als Palimpsest preußischer Literatur. In: Hartmann, Regina (Hg.): Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Aisthesis, Bielefeld. S. 157-191.
- Koczy, Karol (1989): Johannes Bobrowski. Ein Deutscher und der Osten. Schriftenreihe der Akademie Sankelmark. Neue Folge – Heft 68.
- Kossert, Andreas (2001): Preußen, Deutsche oder Polen? Die Masuren im Spannungsfeld des ethnischen Nationalismus 1870-1956. Darmstadt, Harrasowitz.

- (= Deutsches Historisches Institut Warschau. Quellen und Studien; Band 12).
- Ders. (2005a): Ostpreußen. Geschichte und Mythos. Siedler, München.
- Ders. (2005b): Tannenberg 1914. Ein ostpreußischer Mythos und seine politische Dimension. In: Albrecht, Dietmar / Thoemmes, Martin (Hg.): *Mare Balticum. Begegnungen zu Heimat, Kultur an der Ostsee*. Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München. (= *Colloquia Baltica* 1) S. 87-97.
- Ders. (2007): Masuren als Bollwerk. Konstruktion von Grenzen und Grenzregion: Von der wilhelminischen Ostmarkenpolitik zum NS-Grenzland- und Volkstumskampf, 1894-1945. In: François, Etienne et al. (Hg.): *Grenze als Raum, Erfahrung und Konstruktion. Deutschland, Frankreich und Polen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Campus, Frankfurt / M. [u. a.]. S. 211-240.
- Ders. (2008): *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*. Siedler, München.
- Ders. (2011): Randlage mit Bollwerkfunktion. In: *Die Deutschen im Osten. Auf Spuren einer verlorenen Zeit*. Spiegel Geschichte, Heft 1/ 2011. Spiegel-Verlag, Hamburg. S. 44-47.
- Kudnig, Fritz (1959): *Heitere Stremel von Weichsel und Memel*. Aufstieg-Verlag, Landshut.
- Kuzborska, Alina (o. J.): *Das Bild Preußisch Litauens im 18. Jahrhundert im Werk von K. Donelaitis*.  
URL  
<http://www.collasius.org/LITERATURA/KUZBORSKA/donelaitis.htm>.  
[Zugriff: 19.02.2012].
- Dies. (2007): Eine doppelte Rezeption: Christian Donalitis versus Kristijonas Donelaitis. In: Stüben, Jens (Hg.): *Ostpreußen-Westpreußen-Danzig. Eine historische Literaturlandschaft*. Oldenbourg, München. S. 259-284.
- Mann, Frido (2012): *Mein Nidden. Auf der Kurischen Nehrung*. Fischer Taschenbuch. Frankfurt / M.
- Mauser, Wolfram (1970): *Beschwörung und Reflexion. Bobrowskis sarmatische Gedichte*. Athenäum, Frankfurt / M. (= *Schriften zur Literatur*, herausgegeben von Reinhold Grimm, Band 15).
- Miegel, Agnes (1940): *Ostland-Gedichte*. Diederichs, Jena.
- Motekat, Helmut (1977): *Ostpreußische Literaturgeschichte mit Danzig und Westpreußen*. Schild-Verlag, München. (= Herausgegeben als Band 2 ihrer Publikationsreihe von der Ost- und Westpreußenstiftung in Bayern „Prof. Dr. Ernst Ferdinand Müller“ e. V.).
- Namowicz, Tadeusz (2001): *Flucht, Vertreibung und Zwangsaussiedlung in der westdeutschen Literatur über Ostpreußen*. In: Mehnert, Elke (Hg.): *Landschaften der Erinnerung, Flucht, Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*. Peter Lang, Frankfurt / M. [u. a.]. S. 158-187.
- Orłowski, Hubert (1996): *Der Heimatverlust in der Literaturtradition. Flucht, Deportation und Aussiedlung in der polnischen und deutschen Literatur*. In: Karwat, Krzysztof et. al (Red.): *Deutsch-polnische Schicksalsgemeinschaft: Aus der Heimat vertrieben, geflüchtet, ausgesiedelt in der deutschen Vertreibungsliteratur und der polnischen „literatura kresowa“*. Regionale polnisch-deutsche Gesellschaft, Gliwice. S. 131-142.
- Ders. (2003): *Das Bild Ostpreußens in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Weber, Matthias (Hg.): *Preußen in Ostmitteleuropa. Geschehensgeschichte und Verstehensgeschichte*. Oldenbourg, München. S. 259-282.
- Ders. (2010): *Sag mir wo die Männer sind ... (Dis) Kontinuitäten der „ostpreußischen“ Deprivationsliteratur*. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Paweł (Hg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschen Gegenwartsliteratur nach 1989*. V & R unipress, Göttingen.

- (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; Band 3 herausgegeben von Carsten Gansel und Hermann Korte). S. 37-45.
- Ossowski, Mirosław (2010): Ostpreußen in der deutschen Gegenwartsliteratur (nach 1945). In: Hartmann, Regina (Hg.): Grenzen auf der Landkarte - Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Aisthesis, Bielefeld. S. 135-154.
- Pankau, Johannes G. (2007): Johannes Bobrowski. Ein Porträt. In: Stüben, Jens (Hg.): Ostpreußen-Westpreußen-Danzig. Eine historische Landschaft. Oldenbourg, München. S. 521-535.
- Rada, Uwe (<sup>2</sup>2010): Die Memel. Kulturgeschichte eines europäischen Stromes. Siedler, München.
- Schlögel, Karl (2004): Die Europäisierung des „Vertreibungskomplexes“. In: Gauger, Jörg-Dieter / Kittel, Manfred (Hg.): Die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten in der Erinnerungskultur. Konrad-Adenauer-Stiftung e. V. Sankt Augustin. S. 123-138.
- Ders. (2011): Völkerkarussell Mitteleuropa. Bugwelle des Krieges. In: Aust, Stefan / Burgdorff, Stephan (Hg.): Die Flucht. Über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten. Weltbild, Augsburg. S. 198-215.
- Szczesny, Gerhard (1990): Als die Vergangenheit Gegenwart war: Lebenslauf eines Ostpreußen. Ullstein, Frankfurt / M. und Berlin.
- Torbus, Tomasz (2003): Deutschordens-Ideologie in der polnischen und deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Weber, Matthias (Hg.): Preußen in Ostmitteleuropa. Geschehensgeschichte und Verstehensgeschichte. Oldenbourg, München. S. 209-241.
- Traba, Robert (2003): Zwischen „Bollwerk“ und „Heimatmuseum“. Zu ostpreußischen Erinnerungsorten. In: Weber, Matthias (Hg.): Geschehensgeschichte und Verstehensgeschichte. Oldenbourg, München. S. 283-297.
- Ders. (2005): Grunwald. Konstruktion und Dekonstruktion eines nationalen Mythos. In: Albrecht, Dietmar / Thoemme, Martin (Hg.): Begegnung zu Heimat, Geschichte, Kultur an der Ostsee. Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München. S. 110-132.
- Ders. (2006): „Wschodniopruskość“. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Nauk. Poznań – Warszawa.  
[dt. „Ostpreußentum“. Nationale und regionale Identität in der politischen Kultur Deutschlands].
- Treitschke, Heinrich von (1915): Das deutsche Ordensland Preußen. Insel-Verlag, Leipzig.
- Turner, George (<sup>2</sup>2010): Die Heimat nehmen wir mit. Ein Beitrag zur Auswanderung Salzburger Protestanten im Jahr 1732, ihre Ansiedlung in Ostpreußen und die Vertreibung 1944/45. BWV, Berlin.
- Wenau, Fritz (1999): Vorwort. In: Donalitus, Christian: Die Jahreszeiten. Aus der litauischen in die deutsche Sprache übersetzt von: Ludwig Passarge. Selbstverlag, Lilienthal. S. I – XXIII.

## E Literatur zu Finnland

- Kivi, Alexis (1980): Die sieben Brüder. Aus dem Finnischen von Gustav Schmidt, durchgesehen von Andreas F. Kelletat. Klett-Cotta, Stuttgart / Otava Helsinki. (= Sammlung Trajekt 2, herausgegeben von Manfred Peter Hein).
- Manninen, Ohto (1997): Die deutsch-finnische „Waffenbrüderschaft“ – Realität oder Mythos? In: Jäntti, Ahti / Holtkamp, Marion (Hg.): Schicksalsschwere Zeiten.

- Marschall Mannerheim und die deutsch-finnischen Beziehungen 1939-1945. Vorträge des am Finnland-Institut in Deutschland, Berlin abgehaltenen Symposiums vom 16. Oktober 1995. Berliner Verlag, Berlin. (= Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland; Band 1). S. 41-51.
- Peltovuori, Risto (2010): Das Finnlandbild im „Dritten Reich“ am Beispiel der deutschen Presse. In: Schweitzer, Robert (Hg.): Zweihundert Jahre deutsche Finnlandbegeisterung. Zur Entwicklung des Finnlandbildes seit August Thiemes „Finnland“-Poem von 1808. Beiträge anlässlich des VII. Symposiums zur deutschen Kultur und Geschichte im europäischen Nordosten. BWV, Berlin (= Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland, herausgegeben vom Finnland-Institut in Deutschland, Berlin; Band 11). S. 195-205.
- Quack, Ulrich (2011): Helsinki. DuMont Reiseverlag, Ostfildern
- Saarikoski, Pentti (1965): Ich rede. Gedichte. Auswahl. Übersetzung und Nachwort von Manfred Peter Hein. Neuwied und Berlin.
- Saarinen, Hannes (2010): Ein neuer nordischer Staat: Zur Wahrnehmung Finnlands in der Weimarer Republik. In: Schweitzer, Robert (Hg.): Zweihundert Jahre deutsche Finnlandbegeisterung. Zur Entwicklung des deutschen Finnlandbildes seit August Thiemes „Finnland“-Poem von 1808. Beiträge anlässlich des VII. Internationalen Symposiums zur deutschen Kultur und Geschichte im europäischen Nordosten. BWV, Berlin. S. 183-194.
- Tuchtenhagen, Ralph (<sup>2</sup>2009a): Nordosteuropa. In: Roth, Harald (Hg.): Studienbuch Östliches Europa. Band 1. Geschichte Ostmittel- und Südosteuropas. Böhlau. Köln [u. a.]. (= UTB 3167). S. 72-79.
- Ders. (<sup>2</sup>2009b): Finnland. In: Roth, Harald (Hg.): Studienbuch Östliches Europa. Band 1. Geschichte Ostmittel- und Südosteuropas. Böhlau, Köln [u. a.]. S. 159-166.

## F Literatur zur Raumsemantik

- Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. C.H. Beck, München.
- Dies. (2002): Vier Formen des Gedächtnisses. In: Erwägungen, Wissen, Ethik. Lucius & Lucius, Stuttgart. S. 183-238.
- Dies. (2007): Geschichte und Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. C. H. Beck, München. (= Krupp-Vorlesungen zu Poetik und Geschichte am kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen. Gefördert von der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung. Herausgeber: Prof. Dr. Jörn Rüsen; Band 6).
- Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ders. / Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Suhrkamp, Frankfurt / M. (= Suhrkamp Taschenbuch 724). S. 9-19.
- Ders. (2000): Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen. C. H. Beck, München.
- Ders. (2005): Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs. In: Krapoth, Hermann / Laborde, Denis (Hg.): Erinnerung und Gesellschaft / Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877-1945). Wiesbaden (= Jahrbuch für Soziologiegeschichte 2005). S. 65-108.
- Bachelard, Gaston (1960): Poetik des Raums. Hanser, München.

- Bock, Stefanie (2009): *Geographies of Identity: Der literarische Raum und kollektive Identitäten am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spottiswood Her Husband's Country* (1911). In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgitt (Hg.): *Raum in Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld. S. 281-297.
- Brynhildsvoll, Knut (1993): *Der literarische Raum und Entwürfe*. Peter Lang. Frankfurt /M. (= Beiträge zur Skandinavistik; Band 1).
- Düne, Jörg (2004): *Forschungsüberblick „Raumtheorie“*  
URL <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>  
[Zugriff: 20.08.2011].
- Erl, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. J.B. Metzler, Stuttgart / Weimar.
- Dies. (2008): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. In: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften*. J.B. Metzler, Stuttgart / Weimar. S. 156-185.
- Dies. / Nünning, Ansgar (Hg.) (2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. De Gruyter, Berlin.
- Dies. (Hg.) (2008): *Media and Cultural Memory /Medien und kulturelle Erinnerung. Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. De Gruyter, Berlin / New York.
- François, Etienne (2005): *Pierre Nora und die Lieux de Mémoire*. In : Nora, Pierre (Hg.) : *Erinnerungsorte Frankreichs*. C. H. Beck, München, S. 7-14.
- Ders. et al. (2007): *Die Grenze als Raum. Erfahrungen und Konstruktionen. Deutschland, Frankreich und Polen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Frankfurt / M. und New York.
- Ders. (2009): *Vorwort*. In: Hennigsen, Bernd et al. (Hg.): *Transnationale Erinnerungsorte: Nord- und südeuropäische Perspektive*. BWV, Berlin. S. 13-30.
- Ders. / Schulze, Hagen (Hg.) (2001-2003): *Deutsche Erinnerungsorte*. C. H. Beck, München. Drei Bände.
- Frank, Joseph (1958): *Spatial Form in Modern Literature*. In: Schorer, Mark et al. (Hg.): *Criticism: The Foundation of Modern Literary Judgment*, New York. S. 379-392.
- Halbwachs, Maurice (1985): *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Suhrkamp, Frankfurt / M. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 538).
- Ders. (2003): *Stätten der Verkündung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis*. UKV, Konstanz.
- Hallet, Wolfgang (2009): *Fictions on Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstruktionen*. In: ders. /Neumann, Birgitt (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld. S. 81-113.
- Ders. / Neuman, Birgit (2009): *Zur Einführung*. In: dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript, Bielefeld. S. 11-32
- Heinlein, Michael (2010): *Die Erfindung der Erinnerung. Deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart*. Transcript, Bielefeld.
- Hoffmann, Gerhard (1978): *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. J. B. Metzler, Stuttgart.
- Joachimsthaler, Jürgen (2008): *Von der einen Nation zur kulturell vielfältigen Region. Der „spatial turn“ als Provokation der Nationalphilologien*. In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2008*. DAAD Bonn. S. 29-59.

- Krug, Traugott Wilhelm (1969): Raum und Zeit. In: Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte. Bd. 3. Frommann – Holzboog, Stuttgart – Bad – Cannstatt. S. 426-432.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2006): Laokoon: oder die Grenzen der Mahlerey und Poesie. In: ders.: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften. Herausgegeben von Albert Meier. Reclam, Stuttgart. S. 49-93.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. Fink, München.
- Ders. (2006): Künstlerischer Raum. Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp. Frankfurt / M. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800). S. 529-545.
- Nora, Pierre (2005): Erinnerungsorte Frankreichs. Mit einem Vorwort von Etienne François. C. H. Beck, München.
- Robbe, Tilmann (2009): Historische Forschung und Geschichtsvermittlung. Erinnerungsorte in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft. V & R unipress Göttingen (= Formen der Erinnerung Band 39, herausgegeben von Jürgen Reulecke und Birgitt Neumann).
- Röfke, Stefanie (2007): „Magie des Zerfalls“ – der geopoetische Kosmos des Andrzej Stasiuk, Grin, München.
- Rupp, Jan (2009): Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgitt (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literatur und der Spatial Turn. Transcript, Bielefeld. S. 181-194.
- Sicks, Kai Marcel (2009): Gattungstheorie nach dem *spatial turn*: Überlegungen am Fall des Reiseromans. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgitt (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Transcript, Bielefeld. S. 337-354.
- Soja, Edward M. (1996): Invention; Memory and Place. In: Critical Inquiry. 26 /2 S. 175-192.
- Traba, Robert (2010): Erinnerungsorte (lieux de mémoire) im bilateralen Kontext der deutsch-polnischen Beziehungen. In: Gansel, Carsten / Zimniak Paweł (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. V & R unipress Göttingen. S. 163-178.
- Ders. (2012): DIALOG-Gespräch mit Professor Traba über das Projekt „Deutsch-polnische Erinnerungsorte“. In: DIALOG. Deutsch-polnisches Magazin. Nr. 101 (2012), DPG-Bundesverband e. V., Berlin. S. 23-25.

## G Literatur zur Intertextualität

- Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.) (1985): Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Niemeyer, Tübingen. (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft.
- Genette, Gérard (<sup>2</sup>1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Suhrkamp, Frankfurt / M. (= Edition Suhrkamp. Neue Folge; Band 683).
- Helbig, Jörg (1996): Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Stauffenburg, Tübingen. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3; Band 141).
- Holthuis, Susanne (1993): Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Stauffenburg, Tübingen. (= Colloquium; Band 28).
- Lachmann, Renate (1990): Gedächtnis der Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Suhrkamp, Frankfurt / M.
- Dies. (2008): Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. In: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung. Cultural Memory Studies. An International and

- Interdisciplinary Handbook. De Gruyter, Berlin / New York. S. 301-310.
- Martínez, Matías (<sup>8</sup>2008): Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. DTV, München. S. 430-445.
- Scheiding, Oliver (2005): Intertextualität. In: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. De Gruyter, Berlin. S. 53-72.
- Seljak, Anton (2010): Intertextualität. In: Schmid, Ulrich (Hg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts. Reclam, Stuttgart. S. 76-98.
- Stocker, Peter (1998): Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Schöningh, Paderborn [u. a.].

## H Weiterführende Literatur

- Adorno, Theodor W. (1969) Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Suhrkamp, Frankfurt / M.
- Alighieri, Dante (2001): Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Anmerkungen von Rudolf Baehr; Nachwort von Manfred Hardt. Reclam, Stuttgart (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 796).
- Arendt, Hannah / Scholem, Gershom (2010): Der Briefwechsel: 1934-1964. Herausgegeben von Marie Knott unter Mitarbeit von David Heredia. Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, Berlin.
- Baehr, Rudolf (2011): Anmerkungen. In: Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie, Übersetzung von Hermann Gmelin. Anmerkungen von Rudolf Baehr. Nachwort von Manfred Hardt. Reclam, Stuttgart. (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 798). S. 399-532.
- Bastian, Andrea (1995): Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache. Niemeyer, Tübingen. (= Germanistische Linguistik; Band 159, herausgegeben von Helmut Henne et al.).
- Benjamin, Walter (1996): Über den Begriff der Geschichte. In: Opitz, Michael (Hg.): Walter Benjamin. Ein Lesebuch. Suhrkamp, Frankfurt / M. (= Edition Suhrkamp 1838. Neue Folge; Band 838). S. 665-677.
- Blasius, Andreas (2003): Jüdische Unabhängigkeitsbestrebungen von Judas Makkabäus bis Bar Kochba. In: Pontzen, Alexandra / Stähler, Axel (Hg.): Das Gelobte Land. Erez Israel von der Antike bis zur Gegenwart. Quellen und Darstellungen. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg. (= Rowohlts Enzyklopädie. Herausgegeben von Burkhard König). S. 61-88.
- Celan, Paul (1959): Sprachgitter. Fischer, Frankfurt / M.
- Conrady, Karl Otto (1990): Völkisch-nationale Germanistik in Köln. Eine unfestliche Erinnerung. SH-Verlag, Schernfeld.
- Dieckmann, Christoph (2011): Eigensinnige Komplizen. In: 22. Juni 1941. Der Überfall auf die Sowjetunion. Hitlers Krieg im Osten. Zeit Geschichte. Epochen. Menschen. Ideen. 2 / 2011. Zeitverlag Hamburg. S. 72-76.
- Die Luther-Bibel (2007): Revidierte Fassung von 1912. In: Jubiläumsband Religion. 10 Jahre Digitale Bibliothek, 6 Bände auf DVD-ROM. Directmedia Publishing, Berlin.
- Domin, Hilde (<sup>7</sup>1987): Gesammelte Gedichte. Fischer, Frankfurt / M.
- Donalitus, Christian (1999): Die Jahreszeiten. Aus der litauischen in die deutsche Sprache übersetzt von Ludwig Passarge und einem Vorwort von Lutz F. W. Wenau. Selbstverlag, Lilienthal.
- Eberlein, Konrad Johann (1991): Ein verhängnisvoller Engel. Paul Klees „Angelus Novus“ und Walter

- Benjamins Interpretation. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 20. Juli. 1991. Nr. 166 URL [www.atelierleonhardt.de/einverhaengnisvoller\\_Engelpdf](http://www.atelierleonhardt.de/einverhaengnisvoller_Engelpdf) [Zugriff: 06.06.2012].
- Eidukevičienė, Rūta / Bukanaitė-Klees, Monika (Hg.) (2007): Von Kaunas bis Klaipėda. Deutsch-jüdisch-litauisches Leben entlang der Memel. Lithblockin, Fernwald.
- Enzensberger, Hans Magnus (1961): Allerereirauh. Viele schöne Kinderreime. Suhrkamp, Frankfurt, Frankfurt / M.
- Fahrer, Sigrid (2009): Cut-up. Eine literarische Medienguerilla. Königshaus & Neumann, Würzburg. (= Epistemata, Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; Band 670 – 2009).
- Fenske, Siglinde (Red.) (1986): Das große Sammelwerk Maler. Leben, Werk und ihre Zeit. Goya. Band 1, Heft 7. Marshall Cavendish International Ltd., Hamburg.
- Fick, Monika (1985): Destruktive Imagination: Die Tragödie der Dichterexistenz in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29. S. 207-247.
- Flavius, Josephus (1969): De bello judaico. Der jüdische Krieg. Zweisprachige Ausgabe der sieben Bücher. Band II. Herausgeben und mit Einleitung sowie mit Anmerkungen versehen von Otto Michel und Otto Bauernfeind. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Finkelstein, Israel / Silbermann Neil A. (<sup>7</sup>2013): Keine Posaunen vor Jericho. Die archäologische Wahrheit über die Bibel. DTV, München.
- Friedrich, Hugo (2006): Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit einem Nachwort von Jürgen Stackelberg. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- George, Stefan (1932): Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. Dante. Die Göttliche Komödie. Übertragungen. Bondi, Berlin.
- Grimm, Hans (1932): Volk ohne Raum. Langen, München.
- Gunther, Pairis von (1956): Die Geschichte der Eroberung von Konstantinopel. Übersetzt und erläutert von Erwin Assmann. Böhlau, Köln-Graz. (= Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit. Nach den Texten der Monumenta Germaniae Historica in deutscher Bearbeitung herausgegeben von Karl Langosch. Dritte Gesamtausgabe; Band 101).
- Guski, Andreas (1991): Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's „Babička“. Harrasowitz, Wiesbaden. (= Veröffentlichungen der Abteilung für slawische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts (Slawische Sprachen) an der Freien Universität Berlin. Begründet von Max Vasmer, herausgegeben von Fred Otten et al.; Band 75).
- Haman, Aleš (2006): Božena Němcová v evropském kontextu. In: Horký, Milan / Horký, Roman (Hg.): Božena Němcová. Život – Dílo – Doba. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7.- 8. září 2005. Česká Skalice. S. 66-70 [dt. B.N. Leben – Werk – Epoche. Tagungsband zur vom 7.- 8. September abgehaltenen Tagung im Božena – Němcová – Museum. Česká Skalice].
- Hannes, Rainer (1990): Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Hitzenroth, Marburg. (= Marburger Studien zur Germanistik. Herausgegeben von Wolfgang Brandt und Rudolf Freudenburg; Band 15).
- Herrigel, Eugen (<sup>23</sup>1984): Zen in der Kunst des Bogenschießens. Barth Verlag, Bern.
- Herrmann, Karin (2008): Poetologie des Erinnerns. Ernst Meisters lyrisches Spätwerk. Wallstein, Göttingen.
- Horatius Flaccus (<sup>2</sup>1953/54): Sermones et Epistulae. Die Satiren und Briefe des Horaz – Lateinisch und deutsch. Übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne. Heimeran, München.



- Jandl, Paul (2002): Äusseres und Inneres. Symposium zum Marsyas-Mythos. In: Neue Zürcher Zeitung 16.10.2003. [Mikrofiche].
- Jeßing, Benedikt / Köhnen, Ralph (2003): Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. J.B. Metzler, Stuttgart / Weimar.
- Kamps, Johann M. (1984): Aspekte des Hörspiels. URL [http://www.mediacultureonline.de/fileadmin/bibliothek/kmaps\\_hoerspiel.pdf](http://www.mediacultureonline.de/fileadmin/bibliothek/kmaps_hoerspiel.pdf) [Zugriff: 23.08.2012].
- Kant, Immanuel ((1) 1910ff.): Kant's gesammelte Schriften. Hrsg. Von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften und Nachfolgern, Berlin.
- Kierkegaard, Søren (1960): Entweder – Oder. Herausgegeben von Herrmann Diem. Hegner Köln [u. a.].
- Korte, Herrmann (1989): Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. J.B. Metzler, Stuttgart. (= Sammlung Metzler; Band 250).
- Kröll, Friedhelm (1979): Gruppe 47. J.B. Metzler, Stuttgart (= Sammlung Metzler; Band 181).
- Löwis of Menar, August von (Hg.) (1922): Finnische und estnische Volksmärchen. Diederichs, Jena (= Die Märchen der Weltliteratur, herausgegeben von Friedrich von der Leyen und Paul Zaunert).
- Lüdeke, Roger (o. J.): Der Zweite Weltkrieg. Ursachen, Ausbruch, Verlauf, Folgen. Paragon Books, Bath.
- Mahne, Nicole (2007): Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen. (= UTB 2913).
- Marose, Monika (2005): Unter der Tarnkappe. Felix Hartlaub. Eine Biographie. Mit einem Vorwort von Karl Corino. Transit, Berlin.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich (2011): Manifest der Kommunistischen Partei. Grundsätze des Kommunismus. Reclam, Stuttgart (Reclams Universal Bibliothek Nr. 8323).
- Mitscherlich, Margarete (<sup>2</sup>2006): Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern. Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe. (= Geist und Psyche. Begründet von Nina Kindler 1964).
- Němcová Božena (2005): Großmutter. Sehe ich keine Bilder aus dem ländlichen Leben. Roman. Aus dem Tschechischen von Josef Mühlberger. Mit einem Nachwort zu Leben und Wirken der Autorin sowie Anmerkungen zum Film „Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern“. DTV, München.
- Peschken, Martin (2009): Erich Arendts Ägäis. Poiesis des bildnerischen Schreibens. Agora, Berlin.
- Piekalkiewicz, Janusz (o. J.): Der Zweite Weltkrieg. Mit einem Vorwort von Sebastian Haffner. Komet, Köln.
- Reichert, Stefan (1989): Das verschneite Wort. Untersuchungen zur Lyrik Johannes Bobrowskis. Bouvier, Bonn (= Literatur und Reflexion. Herausgegeben von Beda Allemann. Neue Folge, Band 2).
- Richter, Peter (1980): Der Realismus in der tschechischen Literatur. In: Lauer, Reinhard in Verbindung mit Dietrich Briesemeister et al.: Europäische Realismus. Athenaion, Wiesbaden (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, herausgegeben von Klaus von See; Band 17). S. 343-368.
- Scharfenberger, Beo / Steinhoff, Marion (<sup>2</sup>1997): Kykladen. DuMont Reisetaschenbücher. Köln, DuMont.
- Schlant, Ernestine (2001): Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. C. H. Beck, München.
- Scholem, Gershom (2008). Sammael. In: Encyklopedia Judaica, The Gate Group. URL [http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/eja\\_002\\_0017\\_017378.html](http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/eja_002_0017_017378.html) [Zugriff: 27.12. 2011].
- Schultze-Witzenrath, Elisabeth (1998): Literaturwissenschaft für Italianisten. Eine Einführung. Narr, Tübingen.

- Sommerkamp, Sabine (1984): Der Einfluß des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne. Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik. Dissertation Universität Hamburg.
- Sörries, Reiner (1983): Die Bilder der Orthodoxen im Kampf gegen den Arianismus. Eine Apologie der orthodoxen Christologie und Trinitätslehre gegenüber der arianischen Häresie, dargestellt an den ravennatischen Mosaiken und Bildern des 6. Jahrhunderts. Zugleich ein Beitrag zum Verständnis des germanischen Homöertums. Peter Lang, Frankfurt / M. und Bern. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXIII Theologie; Band 186).
- Stevenson, David (<sup>3</sup>2006): 1914-1918. Der Erste Weltkrieg. Artemis & Winkler, Düsseldorf.
- Thabet, Sabbi (2002): Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman. Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch. Tectum, Marburg.
- Trunz, Erich (Hg.) (1981-82): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band VII. Romane und Novellen. C. H. Beck, München.
- Veitschegger, Karl (2001): Tiersymbolik in der Bibel und christlicher Tradition. URL <http://memebers.aon.at/veitschegger/texte/tiersymbole.htm> [Zugriff: 27.10.201].
- Voßkamp, Wilhelm (2008): Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. J.B. Metzler, Stuttgart. S. 73-85.
- Walser, Martin (1987): Der schwarze Schwan. In: ders.: Stücke. Suhrkamp, Frankfurt / M. (= Suhrkamp Taschenbuch 1309). S. 215-272.
- Weigel, Sigrid (2002): Generation, Genealogie, Geschlecht. Zur Geschichte des Generationskonzeptes und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. In: Musner, Lutz / Wunberg, Gotthard (Hg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen. WUV, Wien. S. 161-190.
- Dies. (2011): Angelus Novus – Engel der Geschichte und Bote des Glücks. URL <http://www.fu-berlin.de/drehmomente> [Zugriff: 03.12.2012].
- Wiegrefe, Klaus (2000): Der seltsame Professor. In: Spiegel Online vom 03.07.2000 URL [http://www.spiegel.de/thema/theodor\\_oberlaender](http://www.spiegel.de/thema/theodor_oberlaender) [Zugriff: 21.07. 2012].
- Wierlacher, Alois /Albrecht, Corinna (2008): Kulturwissenschaftliche Xenologie. In: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. J.B. Metzler, Stuttgart. S. 280-306.
- Wodianka, Stefanie (2005): Zeit – Literatur – Gedächtnis. In: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. De Gruyter, Berlin. S. 179-202.
- Würfel, Stephan B. (1978): Das deutsche Hörspiel. J.B. Metzler, Stuttgart. (= Sammlung Metzler; Band 172: Abt. E Poetik).
- Zemanek, Evi (2008): T.S. Elliot und Ezra Pound im Dialog mit Dante. Die Divina Commedia in der modernen Lyrik. Media Press, München.

## I Lexika und Nachschlagewerke

- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (2007): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Das KLK auf CD-ROM. Sonderausgabe. Edition Text + Kritik, Boorberg; München.
- Bandini, Ditte und Giovanni (1996): Kleines Lexikon des Aberglaubens. DTV, München.

- Bartz, Dietmar (<sup>2</sup>2008): Seemannssprache. Von Tampen, Pütz und Wanten. Delius Klasing, Bielefeld.
- Bertelsmann Universal Lexikon (2001): Bertelsmann Electronic Publishing, Planegg / München. [3 CD-ROM].
- Böttcher, Kurt et al. (Hg.) (1993): Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Olms, Hildesheim [u. a.].
- DUDEN Bd. 5 (2001): Das Fremdwörterbuch. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Duden-Verlag, Mannheim.
- DUDEN Bd. 11 (2002): Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik 2., neubearbeitete und aktualisierte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Duden-Verlag, Mannheim [u. a.].
- Grimm, Jacob und Wilhelm (2004): Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Der digitale Grimm. Zweitausendeins, Frankfurt / M. [CD-ROM].
- Homberger, Dietrich (2003): Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft. Reclam, Stuttgart.
- Howatson M.C. (Hg.) (2006): Reclams Lexikon der Antike. Reclam, Stuttgart.
- Kurschat, Heinrich A. (1964): Das memelländische ABC. Volkskundliches Wörterbuch des memelländischen Niederdeutsch. Vorwort von Dr. Erhard Riemann. Siebert, Oldenburg.
- Lurker, Manfred (<sup>2</sup>1978): Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. Kösel, München.
- Ders. (<sup>2</sup>1983a): Wörterbuch der Symbolik. Kröner, Stuttgart (= Kröners Taschenbuchausgabe Band 464).
- Ders. (1983b): Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild. Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen.
- Ders. (<sup>2</sup>1989): Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole / Attribute. Kröner, Stuttgart (= Kröners Taschenbuchausgabe Band 463).
- Schumann, Otto (1983): Der große Opern- und Operettenführer. Buch und Zeit Verlagsgesellschaft, Wilhelmshaven.
- Schwitzke, Heinz (Hg.) (1969): Reclams Hörspielführer. Reclam, Stuttgart.
- Zierling, Clemens (2007): Lexikon der Pflanzensymbolik. AT Verlag, Baden / München.

## Akademischer Lebenslauf

Name:	Beata Eßer-Sladek
Geburtsdatum und -ort:	06.01.1966 in Katowice /Polen
seit 2013	Lehrbeauftragte an der CAU zu Kiel
2010-2013	Promotion im Fach Neuere deutsche Literatur Christian Albrechts-Universität zu Kiel
2008-2009	Masterstudiengang Sprache, Kultur, Translation. Johannes Gutenberg-Universität Mainz / Germersheim
2003-2008	Studium der Angewandten Sprach- und Kulturwissen- schaft. JGU Mainz / Germersheim
1988-1993	Studium der Innenarchitektur. Fachhochschule für Kunst & Design Hannover
1987	Fachabitur in Köln